شوقي بدر يوسف

جبل الثلج العائم

دراسات في القصة القصيرة

الكتاب: جبل الثلج العائم .. دراسات في القصة القصيرة

الكاتب: شوقي بدر يوسف

الطبعة: ٢٠١٧

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

بدر يوسف، شوقي

جبل الثلج العائم .. دراسات في القصة القصيرة / شوقي بدر يوسف – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٦١ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٥ – ٢٨٦ – ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٤٦٥٥/ ٢٠١٧

جبل الثلج العائم



الإهداء

إلى أسرتي

شوقي بدر يوسف

مقدمة

يمثل " جبل الثلج العائم " مصطلحاً يطلق على المعنى والدلالة الظاهرة في العمل القصصي، جانبا مهما في إضاءة عديد من الأعمال القصصية المعتمدة على استجابة القارئ لمنطق التلقي والتأويل في النص القصصي، خاصة هذا الجانب المعتمد على بروز لحظة تنويرية في النص، تكون في حاجة إلى إماطة اللثام عن معناها الأدبي، وإبراز وجهة نظر الكاتب تجاه ما يريد أن يعبر عنه في تجربته القصصية،

بينما يختبئ وراء السطور، أو تحت آكام النص معان أخرى، تقرأ ضمنيا تحت إلحاح التمعن في نسيج التجربة، وتخييل المعنى الظاهر الممثل لهذا الجبل المؤول الذي نطلق عليه مجازيا " جبل الثلج العائم " وهو الحامل للمعنى الأدبي المضمر، فكل نص قصصي به جبل ثلج عائم يطل من نسيج النص وتتمحور حوله دلالة معينة، وفكرة محددة يعوّل عليها الكاتب في التعبير عن تجربته القصصية، وهو يختار لها الشكل الفني والمعمار المناسب لهذا التعبير، وأيضا التقنيات الملائمة لإبرازها في مدونة فنية تسهم في تجسيد وتشكيل عالمه الفني الخاص، والقصة القصيرة فن مراوغ يحمل داخله العديد من الثميات التي توّهج بنيته السردية، وتجعل أركان القص فيه كأنها انعكاس لمجريات الواقع وتحولاته، بحيث ترصد القصة أيا كان شكلها الفني حركة الواقع الاجتماعي والنفسي وسكناته، وتجعل

شخوص هذا العمل في حركة دائمة مع نفسها ومع الحدث الذي تشارك في صنعه، كما أن الشخصية الفنية المرسومة داخل العمل باتقان، وعفوية، تجعل النص ذاته كأنه انعكاس للذات الكاتبة، والمشاركة في صنع وجهة النظر والفكرة، بحيث يظهر جزء منها واضحا على السطح ويختفي الجزء الأكبر منها وراء السطور ليعاود الظهور أثناء عملية القراءة والتلقي والتأويل بمعرفة القارئ المشارك في العملية الإبداعية برمتها.

والقصة القصيرة أيضا فن من فنون القناعة، أو البساطة، ذلك أنها تعتمد على كوة صغيرة للنظر، وشخصيات قليلة عابرة، ولحظات قصيرة من الزمن الطويل، تأتي من مكان ما، وتذهب إلى مكان آخر، ومن هذه الكوة الصغيرة لا نشاهد إلا تفصيلات التجربة، وأجزاء من المنظر الكبير للواقع الخارجي، وهي وإن كنا لا نسمع ولا نرى إلا أصداء، وومضات وإشارات منها، فإنها ذات تأثير صاعق في نفوسنا، وتوهج كبير في أفكارنا، وعندما تسد هذه الكوة فإن الواقع الخارجي يظل مصدر تخيلات، وتصورات، وتوقعات لأشياء تعتمل داخل نفوسنا، وداخل عقولنا، وهي فن يقترن بالطبائع الشخصية لكاتبها، أكثر من الرواية، تتطابق فيه عناصر الخلق الفني مع العناصر الشعورية واللاشعورية في شخصية الكاتب، ولا شك أن سيطرة الكاتب على عمله تأتي من وجوده ضمن كل جزء أو كل مشهد داخل الحدث، أو من خلال وجوده داخل سلوكيات شخوصه، ولابد من وجود بصمة قوية تمنح العمل القصصي شرعية وجوده تشير هنا إلى هذا الصانع الماهر الذي رسخ هذا العمل الفني على مدار الزمن، وهي كما يقول عنها محمود تيمور: " إن القصة روح قبل أن تكون مظهرا،

وفكرة قبل أن تكون حادثة وإن روح القصة الحيّ، وفكرتها الصميمة، يجب أن تكون قبسا من الإنسانية التي إليها مرد الفن الرفيع، في شتى صوره من بيان وموسيقى وتمثيل ".

وهى أيضا كما يقول عنها سومرست موم هى عمل سردي كبير انتزعت منه أجزاء حيوية وتبقى ما يشير إلى المخيلة تحاول من جديد استعادة ما انتزع من هذا العمل من أحداث، لذا فإن القوة الكامنة في الفكرة الواقعية للقصة تولد مسارا خياليا يمنح الكاتب مسافة إضافية لحركة الحدث داخل نصه القصصي، كما تمنح أيضا هذه القوة فكرة إشعال هذا الخيال لدى المتلقي حتى يستطيع أن يقترب مسافة كبيرة من فكر الكاتب وعالمه الفني الخاص.

ولعل الموضوعات التي كتبت عنها القصة تشكل في مقدماتها فرضية القصة ذاتها وموضوعاتها المركزية أو نواتها التي تتركز فيها أنماط التجربة الإنسانية بأكملها، وهى تتلخص في ثلاثة موضوعات أساسية مركزية خالدة وهى " الحياة والموت والحب " ومن خلال هذه المعاني والأفكار الأساسية تتفرع روافد عديدة، وكثيرة مادة العقول والأفكار والرؤى والتجربة الفنية في هذا المجال الخصب، كما تتنوع منها أيضا ثيمات لا حصر لها بتعدد الكتّاب وتعدد زوايا النظر، والأشكال، والبراهين، والنتائج، والأعمال القصصية التي صنعها الإنسان لا حصر لها فهى كم هائل من الحكي المنجز والمنتج على الساحة الرحبة للقصة القصيرة في العالم.

وفي هذه الدراسات التي تناولت بعض الأعمال القصصية لكتّاب بعضهم ضرب بسهم وافر في هذا المجال والبعض ما زال في بداية الطريق، هو الذي دفعنا إلى استكناه تجربتهم والوقوف أمامها، ولعل هذا الاختيار الذي منحناه لهذه النماذج الفنية من القص المعاصر، ربما يكون مستمدا من الثيمة الأساسية التي اختارها الكاتب لمادة عمله القصصي، ربما تكون خصوبة التجربة وعمق بكارتها، وربما أيضا تحمل في بنيتها الذاتية طابع الكاتب في التعبير، ورؤيته عن عالمه الخاص، وتجربته أيا كانت درجة نضوجها، وهى مهمة ليست سهلة في محاولة الغوص داخل هذا الجبل الثلجي العائم داخل النص القصصي لكل كاتب، بحيث نحاول اختزال رؤيته إلى قطرة بسيطة، أو نبضة فاعلة نتبين منها طريقة نحو تشكيل، وإعادة صياغة واقعه الخاص، أو الواقع الذي يرتاده، وهو ما اتضح من محاولة تلقي عملية المفارقة في قصص محمد صدقي من خلال آخر مجموعته القصصية "**زوجات الآخرين**"، كذلك النزوع الدائم المستمر إلى التجريب عند القاص محمد الصاوي من خلال مجموعاته القصصية "**الجدران الأربعة**"، "**نهر النسيان**"، "**الثور والعذراء**"، "**كليوباترا**"، وكذلك هاجس الذات وما يفعله هذه الهاجس من تحورات الشخصية في مجموعة "**وجوه**" للقاص مصطفى نصر، والعزف على تنويعات إنسانية كما جسدها الكاتب محمد الجمل أمام القصة والتاريخ خاصة التاريخ الفرعوني من خلال مجموعة القاص قاسم مسعد عليوة "**عربة خشبية خفيفة**" وحاولت إبراز جوانب تجربة القصة والتاريخ من خلال هذه القيمة التي احتفت بمنطقة وُجدت بكثرة في الإبداع الروائي، ولكنها كانت في القصة

القصيرة من الندرة بحيث أصبحت الكتابة فيها تعطي لهذا الإبداع ذائقة خاصة في التناول والتلقي، كما عرجت الدراسة أيضا إلى محاولة استنباط استراتيجية المعنى في مجموعة "**غرفة ضيقة بدون جدران**" للكاتب السيد نجم، كما تصدت الدراسة أيضا إلى ازدواجية التعبير في مجموعة "**ملّاح الشواطئ البعيدة**" للقاص رمسيس لبيب، وتجليات الكتابة الأنثوية في مجموعة "**البنت التي سرقت طول أخيها**" للكاتبة صفاء النجار، وقد اختتمت هذه المجموعة من المداخلات بتجسيد الصوت المنفرد للقصة القصيرة في مجموعة "**وخز الأماني**" للكاتب محمد عطية محمود، وهى مداخلة تنسحب على كل المجموعة بالإضافة إلى الاحتفاء بهذا المصطلح الذي بدأنا به المقدمة وأعطيناه العنوان الرئيسي لهذه المجموعة من الدراسات وهو مصطلح " جبل الثلج العائم "

شوقي بدر يوسف

المفارقة في قصص محمد صدقي

مجموعة "زوجات الآخرين" نموذجا

إن عالما بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور.

أناتول فرانس

أيمكن للحقيقة أن تكون مثار جدل
ونقاش إذا كانت مسألة حياة.

توماس مان

تتميز القصة القصيرة كجنس أدبي له خصوصيته، بأنها لا تستطيع إلا أن تختار لحظة مأسوية في حياة إنسان يتحول – إما داخليا أو خارجيا – تحولا ذاتيا عميقا في مناخ يبني فيه تصوراته وأحلامه، ويشاهد فيه لحظات آلامه وأحزانه وتأزماته، ويؤسس لأفكاره ورؤاه، ويبحث عن خصائص وجوده في هذا العالم المليء بالقهر والتأزم والتهرؤ،

وعبر لحظات التوتر الحاد التي تمر به، يجتزئ الكاتب لحظة التوتر هذه ويجسد من خلالها ومضة أو موقفا خاصا أو شيئا يدور داخل الذات الراوية أو المروى عنها، ومن خلال معرفته بالقوانين التي تحرك وتحكم الصراع على مستوى الواقع، يستطيع أن يسلط الضوء على هذه اللحظة الغنية – لحظة التوتر – التي هى تنتج القصة القصيرة، وتميزها في سردها الخاص وشكلها المعروف عن الصراع الدائر في صلب الشكل الروائي، كما أن القصة القصيرة أيضا تتميز عن الشعر بقدرتها على الوصول إلى

الموضوعي مباشرة دون التوقف داخل دائرة الرؤية الذاتية المحدودة، وهذا ما جعل الدكتور شكري عياد يقول عنها في سياق مقارنته بين القصة الحديثة والرواية: " لقد وجدوا القصة القصيرة أصدق تعبيرا عن العزلة الاجتماعية والشعور بالأزمة، ومن ثم فإن القصة القصيرة هى تعبير عن البرجوازية المأزومة المتدنية، بقدر ما كانت الرواية تعبيرا عن البرجوازية الصاعدة ".(١)، وعلى ذلك فإن كاتب السرد القصصي بمحاولته أن يقدم الكل من الجزء يلجأ – عبر شفرته السردية الخاصة – إلى عالم مختزن من الأحاسيس، يحوله إلى مكونات تتحرك وتتفاعل مع تناقضات ومفارقات الذات والمجتمع والعالم وبالتالي فهى تمكن القارئ من الأستجابة الفورية لمنابع النهر الحكائي المتدفق ناحيته.

وتتجلى خصوصية الإبداع في الكتابة السردية القصصية عند بعض الكتاب من خلال البحث الدائم عن هوية خاصة بهم تتبع أساسا من التجربة العامة التي يعيشها الكاتب ويعايشها معايشة كاملة وبالتالي فهى توجد بكل جوانبها في إبدعاته، ومن ثم تنعكس ظلالها على محاولة صياغته لمنظومته الخاصة في السرد القصصي، وهو ما يفرضه واقعه الحياتي والذاتي الذي كثيرا ما يكون محملا برؤى ذاتية، وإيديولوجية خاصة نابعة من صلب التجربة، ووجهة نظر راسخة في عالمه الذاتي الخاص، التي تتشكل دائما من المخزون الحياتي والثقافي الدائب على ترسيخ معالمه شكلا ومضمونا في النص والكتابة السردية خلال مسيرة إبداعية يحرص كل الحرص على تطويرها بشتى أنواع الثقافات والمحكات والتضحيات الخاصة والعامة، ودائما ما تكون الحياة التي عاشها الكاتب هى النبع الذي يستقى منه

مكونات عالمه الإبداعي في حيادية تجعله يجسد واقعه في غير تدخل منه في نسيج العمل الفني وهو كما يقول آلان روب جرييه " إن الكاتب وسط عالمه الإبداعي كعنكبوت وسط نسيجه، إنه ينسج ولا يتدخل في النسيج، ويجسد من حوله أشكالا وخيوطا فنية، كما أنه يعكس من المنطقة العائش فيها ملامح واقعها دون أن يكون هو طرفا في اللعبة ".

ومن الكتاب الذين أصلوا عالمهم الخاص بشيء من الصبر والمعاناة والكفاح الإبداعي والذاتي الكاتب المبدع " محمد صدقي " الذي سجل اسمه في الساحة الأدبية منذ يفاعته بإصرار عجيب، وقد دوى صوت محمد صدقي في الساحة الأدبية عاليا في الربع الأول من القرن العشرين وسط جيل من الكتاب فرض نفسه فرضا على الساحة الأدبية من خلال إبداعاتهم القصصية والروائية ذات الزخم الخاص التي أخذوا مضامين موضوعاتها من المجتمع الذي شهد كثير من التحولات الاجتماعية والسياسية بعد الحرب العالمية الثانية، حيث ارتفعت حركة الوعي الثقافي والنضال من أجل التحرير، وقد شارك كتاب هذا الجيل في تأصيل الخطاب القصصي والروائي، وترسيخ معالم السرد في الأدب العربي المعاصر، وطرح رؤى جديدة في الساحة الأدبية غيرت مفاهيم الشكل الفني للقصة والرواية وبدأت معها مرحلة من التجريب الدائم المستمر في هذا المجال، وتعتبر كتابات محمد صدقي القصصية وسط هذا الجيل من الكتاب إحدى العلامات المهمة في القص المعاصر، حيث يتحاور دائما فيها مع الزمن، ويتصارع مع الحياة، ويتحدى الألم بالقلم، ويؤكد في إبداعه القصصي عبر مسيرة إبداعية وحياتية طويلة عن ثراء المحتوى، وخصوبة القضايا الإنسانية

المحتفى بها في كتاباته، فهو ينطلق في تجسيده للواقع عبر رؤية فنية تكشف عن آليات تكوين ثقافي عصامي، ودرجات من الصراعات والتناقضات الحادة فرضها بأسلوبه الخاص على عالمه الإبداعي بما فيه من ضراوة وشراسة للواقع المعيش، وحدة في البحث عن تكوينات الإنسان المعاصر بقضاياه الملحة والمستنفرة، ورغبة قوية في إيجاد أدب قصصي خاص يعبر عن الجوانب المضيئة في حياة الإنسان خاص يعبر عن الجوانب المضيئة في حياة الإنسان العامل المهمش والمسحوق تحت وطأة الآلة والآخر، ومن ثم فإن قصص محمد صدقي وما تحتويه من رؤى صادقة تقررها خبرة من السنوات العجاف حفرت خطوطها في نفسه، وعلى كتابته السردية في القصة القصيرة، والرواية، فكان هذا الهم الكبير من الإبداع القصصي المتوجه إلى الإنسان، وعبر الإنسان، والمستمد من الواقع المصري بطبقاته المختلفة، وانعكاساته على الناس في كل زمان ومكان، فهو كاتب القارئ العادي، والتجربة الفاعلة لهذا القارئ منذ أن مارس أعمالا يدوية بعيدة كل البعد عن الأدب إلى أن انخرط في الحركة اليسارية الفكرية، وكان أحد كتابها المبدعين الذين أصلوا من الواقعية النقدية محورا جديدا في الإبداع القصصي المعاصر.

وقارئ محمد صدقي يشعر أن ظلال القصة عند تشيكوف ومكسيم جوركي وبعض كتاب الواقعية النقدية تخيم على إبداعاته في القصة القصيرة منذ بداياته الأولى، فهو يعرض المواقف الإنسانية من خلال الذات من المحكات التي يتعرض لها الإنسان في كل زمان ومكان، وهو أيضا يستعرض الحياة من خلال عين ناقدة بصيرة تلتقط المواقف والأحداث

والشخصيات، وتؤصل من خلال ذلك استراتيجية للمعنى عن طريق إعادة إنتاج العلاقة الأدبية داخل الصورة، وإعادة صياغتها من جديد، مجسدا في ذلك بنية جمالية من ومضات القصة القصيرة، ومستخدما في ذلك صلب الواقعية السائدة، والمتشابكة لما يحدث في المجتمع من ممارسات فجة، وأحداث اجتماعية وسياسية ناطقة، نجد ذلك في مجموعات " الأنفار ١٩٥٥ "، الأيدي الخشنة " ١٩٥٧، " شرخ جدار الخوف " ١٩٦٥، " لقاء مع رجل مجهول " ١٩٦٦، " أشياء لا تدعو للدهشة " ١٩٩١، " أحزان الفارس الضرير " ١٩٩١، وغيرها من الأعمال القصصية المتميزة حفرت اسم " مصطفى صدقي " على الساحة الأدبية بروعة واقتدار، فقد حمل محمد صدقي كما حمل تشيكوف منذ طفولته آلاما ينوء بثقلها عوده الغض الصغير، وظلت هذه الآلام تزداد شدة واتساعا طيلة سنوات الصبا حتى وصلت إلى مرحلة الشباب حيث وجدت متنفسا لها عبر النص القصصي، والكلمة الصادقة، وعبر إيديولوجية خاصة ارتآها طريقة حياة، وعانى من تأثيرها معاناة كبيرة، وقد لعبت الظروف في حياة محمد صدقي دورا مهمًا في تكوين نزعته الاجتماعية، وميله إلى الطبقة الكادحة التي كان هو واحدًا منها، لذا كانت شخصياته مثقلة بقضايا الواقع وهمومه وأمراضه الاجتماعية المختلفة، وكان قالبه الفني مزيجًا من البساطة والتلقائية مع احتفاء بالتكنيك والصنعة الفنية الضاربة بجذورها في واقع الحياة الاجتماعية، والمستمدة من منحنى محمل بتبعات العصر وقضاياه المثقلة بالمشاكل والهموم الخاصة والعامة، وهو ما شكل عالمه السردي من خلال شهوة ملحة للكتابة والإبداع عنده، وضراوة في التعبير عن الواقع الذي

عاشه، لذا كان أدب محمد صدقي أدبا طليعيًا مناديًا بأعلى صوته في الساحة عن الخلاص والعدالة الاجتماعية، وفي المقدمة التي كتبها الناقد الكبير محمود أمين العالم في أول أعماله القصصية وهى مجموعة " الأنفار " يقول عن واقعية محمد صدقي من خلال أدب جيله ": والأدب الذي تحمله إلى تراثنا هذه الطليعة الجديدة من الكتاب أدب واقعي ينبع من حياتها العاملة المنتجة، وينبثق من نضالها اليومي، وكفاحها الوطني، وهو لا يستعير أبطاله وحوادثه، ولا يصطنع قيمه وأجواءه وإنما هو أدب ينبثق انبثاقًا مباشرًا من الحياة، يحمل خلاصة تجاربها، خلاصة ما يدور في أعماقها من صراع خصب من أجل توسيع آفاق حياتنا الإنسانية ودفعها إلى الأمام "،(٢) ولعل ما شهده محمد صدقي في حياته الخاصة من تأزمات ومعاناة كبيرة قد خلق عنده إحساسًا كبيرًا بمتناقضات الحياة وعظم مفارقاتها الحية حتى قيل إن أجمل قصة كتبها " محمد صدقي " كانت هى قصته التي عاشها بالفعل ومارس دقائق أحداثها بنفسه، وفي شهادته التي نشرها تحت عنوان " تجربتي مع الإبداع " يقول: " عن لحظات الكشف والتوهج، أو غمرة الإبداع في فعل الكتابة أقول إن بكارتي كلها نابعة من كيس همومي الخاصة، أمزج فيها عادة بين التجربة الذاتية الفردية، وبين هموم عامة للآخرين "،(٣).

لذا نشأت المفارقة في أعمال محمد صدقي نتيجة الظروف المعيشية التي بصمت عالمه البحث عن الخلاص، والمناداة بالعدالة الذاتية، والعدالة الاجتماعية، والبحث عن المدينة الفاضلة المختبئة وراء تأزمات الواقع وأمراضه المتعددة، لذا كان التزامه بالواقعية النقدية في أعماله القصصية

هى أهم هاجس في إبداعه، كما أنها كانت في الوقت نفسه أحد سمات معظم جيله.

والمفارقة عند محمد صدقي هى أحد التيمات المهمة التي احتفى بها في قصصه القصيرة، إلا أنها في مجموعة " زوجات الآخرين " وهى المجموعة التاسعة في مسيرته الإبداعية تبرز كخط أساسي في قصص المجموعة، حيث شكلت هذه التيمة بعدًا جماليًا جديدًا في القصة القصيرة عنده، ظهرت من خلال رؤية جسدتها مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية التي عايشها خلال عمره المديد ينشد فيها محاولة تغيير الواقع، والبحث الدائم والدؤوب عن المدينة الفاضلة، ويبرز ويجسد المتناقضات التي يمتلئ بها المجتمع، والمفارقات المنتشرة بين جنبات الحياة، وهى ما انعكست على الخطوط العريضة لقصص هذه المجموعة، كما انعكست أيضا على ممارسات الشخوص وتكوينهم الذاتي، وعلى القضايا الإنسانية التي تبلورت داخل هذه النصوص نفسها.

ولا شك أن عنصر المفارقة في القص هو أحد الأبعاد الضاربة بجذورها في كثير من الأفاق الإبداعية عند عديد من الكتاب، ويعتبر هذا النمط من القص جوهر إبراز نواح جمالية في النص الإبداعي لما له من تأثير خاص على المتلقى وعلى مناخ النص على وجه الخصوص، وكما يقول " توماس مان " عن المفارقة: " إنها لمحة صافية شاملة بلّورية النقاء هى لمحة الفن نفسه، أي أنها: لمحة تتصف بأقصى درجات الحرية والهدوء والموضوعية التي لا تقلقها أية فلسفة أخلاقية "(٤).

لذلك نجد أن المفارقة الموجوده في قصة " محاكمة عيدان القصب " مفارقة تتجه ناحية الموقف والحدث كما أنها في الوقت نفسه تعتبر مفارقة شخصية، فهى تجسد روح التضاد داخل وعي شخصية " هنداوي " الطريد المجند، والمستأجر لقتل أحد الشيوخ عند صلاة الفجر دون أن يعرف شخصيته ولا شخصية الذين استأجروه لهذا الغرض، ولا حتى الغرض الذي استؤجر من أجله لقتل هذا الشيخ ولا شخصية الدليل الذي يدله على الطريق المؤدي إلى الشيخ، وأن وظيفته في هذا الموقف المعقد هو القتل فقط، إن نزعة المفارقة هنا تبرز لتؤدي دورًا لماهية هذا العمل المنوط به " هنداوي "، وأن التساؤل الذي يجسد وجه المفارقة بين ما يعتمل داخل هواجسه حول هذه العملية الغريبة يجعله يبحث له عن اجابة شافية وهو ذاهب لتنفيذ جريمته، حتى إنه وهو صاحب القلب الميت في عمليات القتل، تتداعى هواجسه ومخاوفة الذاتية حول إمكانية أن تكون هذه العملية شركًا نُصب له للانتقام منه عن عمليات قام بها قبل ذلك كما تتداعى خواطره ناحية " مرسومة " الفتاة التي أغرم بها وقبل أيادي إخوتها ليتزوجها ولكن كاره ومهنته كمحترف للقتل وفقا حائلًا دون ذلك: " سيوف أوراق عيدان القصب المنتصبة والمائلة على الجانبين تصفع وجهه بقطرات الندى، أذناه تتابعان وقع خطوات دليله، والخاطر يدعوه للتوقف، للتراجع عما هو مقدم عليه، لكن ملامح وجه " مرسومة " نظرات عينيها تدفع خطواته، تجعله يتقدم ويتقدم .. "(٥)، لا شك أن البعد النفسي في قصته " محاكمة عيدان القصب " يتضخم في نسيج النص ليكّون هالة كبيرة تبرز وجه المفارقة في القصة باعتبار أن هذا القاتل المحترف

لا يخاف أبدا، بينما في هذه العملية يدب الخوف في قلبه، ويستأثر بمشاعره من جراء اتجاهه نحو المجهول المتمثل في هذا الشيخ المقصود غدره، حتى إنه في نهاية القصة وحتى يؤكد الكاتب هذا العنصر في نسيج النص جعل الشيخ المقصود قتله هو صاحب الكلمة، بعد أن يفاجأه بالمواجهة، ويقابله وجهًا لوجه قبل صلاة الفجر بقليل، وفي هذه المواجهة يقف " هنداوي " لا حول له ولا قوة وغير مصدق ما يحدث، وهو بذلك إنما يبحث عن لحظات الخلاص من هذا الموقف المعقد والذي وجد نفسه فيه، وهو الموقف الذي جسد عنصر المفارقة، كما أنه في الوقت نفسه هو صلب أدبية هذا النص، ومحور جماليات خطوطه الأساسية.

أما المفارقة في قصة " صورة من الذاكرة " فهى مفارقة نابعة من هذا التضاد في الشخصية بين ممارسات الأجيال الكبيرة والصغيرة، بين ما يحدث في شخصيتي " بهيجة " وخالتها من خلال سلوكيات كل منهما تجاه الأخرى، فالفتاة تتصرف بتلقائية وعفوية انطلاقًا من ممارسات عمرها الصغير، أما المرأة العجوز فمن موقع الحنكة والتجربة تجد أن تصرفات ابنة أختها " بهيجة " نوع من الطيش والتهور وأن العادات والتقاليد تحتم على الفتاة أن تتصرف مع الغرباء بكل أدب خاصة لمن هم في مثل سنها، وفي مثل ظروف السفر ووجودهما وحدهما على رصيف محطة القطار، يجب أن تحد من رعونتها واندفاعها تجاه الآخرين، كذلك نجد أن المفارقة تتجسد أيضا في هذا الموقف الذي وجد الراوي نفسه واقفًا فيه مع ذاته حين فقد الورقة التي أعطتها له " بهيجة " خلسة، أثناء نزولها من القطار، فبحث عنها في جيوبه وفي مكان وقوفه بين المقاعد دون طائل، إن المفارقة القدرية

هى التي ساقت " بهيجة " في طريق الراوي، وهى أيضا التي حجبتها عنه، لذا كان هذا الموقف العصيب الذي استمر معه طويلًا منذ أن فقد الورقة الذي كتبت له فيها عنوانها وأعطتها له في يده أثناء ركوبهما القطار في غفلة عن عينيّ خالتها .. هذه الورقة اختفت فجأة، كأن القدر أراد أن يرسم مفارقته على وجه الراوي ويحرمه من أمل راوده في لحظة صدق مع النفس، لقد كانت المفارقة هنا هى استحضار دوافع متكاملة على مستوى الواقع المتضاد من أجل بلوغ وضع متوازٍ مع رغبة قوية للوصول إلى هذه الفتاة، ولكن هذه الدوافع سرعان ما أدت إلى الفشل والعجز عن بلوغ ما أرادته الشخصية فكانت المفارقة المأسوية التي جسدت ملامح القص وأدارت معها موقفًا إنسانيًا لم يكتمل إلا بهذه النهاية عندما سمى الراوي ابنته التي أنجبها بعد زواجه باسم " بهيجة " الفتاة التي فقدها في يوم من أيام السفر الطويل، إن الدلالة التي تحملها هذه القصة تعبر عن التحول الذي طرأ على الواقع من خلال سبب ما تدخلت فيها الأقدار وشاركت بنفسها في صنع خيوطها.

أما المفارقة التي جسدها الكاتب في قصة " وجهان للحقيقة " فهى المفارقة التي تظهر من عنوان النص ذاته، فالوجهان اللذان حددهما الكاتب للحقيقة هما الوجهان المتضادان في نسيج الحدث، فهما لهما المواصفات نفسها، والممارسات نفسها، والمسيرة الحياتية نفسها، والوظيفة نفسها، ولكنهما متضادان في الغاية والهدف، إن عملية استنساخ الشخصية من شخصية أخرى لبناء حائط من الوهم يصيب الوجه الأول من الحقيقة وهو الوجه الأصيل لشخصية " شهدي " الصحفي الذي يعمل

في جريدة " الأيام " والممارس حياته بتلقائية وعفوية خاصة، إلا أن ازدواجية الشخصية وبروز الوجه الآخر المتشابه لها في الحقيقة والمتناقض معها في الممارسة هو الذي يصيب كبد الحقيقة ذاتها ويجعلها تتناقض مع الواقع وتختلف معه في الإحساس بانفصام عام يصيب الشخصية بازدواجية تجلعها تفقد سيطرتها على نفسها، ويصيبها بنوع من عدم التوازن تعجز معه على الفعل الحياتي، ومن ثم فهو يصيب مقدمات الحياة لديها، وقد حاولت شخصية " شهدي " أن تنزع عنها حقيقتها الثانية المزيفة، ولكن دون طائل حتى إنه حاول أن يخلص ذاته من الاحساس العام بوجوده، فذهب إلى بيته للراحة ربما كان في ذلك خلاصه من كل ما يحدث : " بدأت في خلع ملابسي وكأنما أريد أن أخلص جسدي وذاتي .. رأسي وما يدور به من أفكاري عن كل ما يحيط بي .. ليس من الملابس فقط .. وإنما من كل إحساس بالوجود "(٦)، إن المفارقة تتضخم وتتعاظم خطوطها في قصة " وجهان للحقيقة " خاصة بعد أن ذهب " شهدي " إلى صديقه الدكتور " مدحت " ليبحث له عن حل لمشكلته الجديدة، إلا أن الدكتور مدحت يقلل من حجم المشكلة بالرغم من إحساس " شهدي " بأن هناك مفارقة حادة قد طرأت على شخصيته عندما شعر بأنه يتقمص شخصيتي دكتور جيكل ومستر هايد، فالآخر داخله وخارجه يمارس الأفكار نفسها التي يفكر بها بل يفعل الضد في الوقت نفسه لدرجة أنه دخل بيته وتحاور مع زوجته، مما أصابه بالاكتئاب والإحباط الشديد وقلب موازين حياته رأسًا على عقب، لقد طرح الكاتب في هذه النص علاقة الإنسان مع ذاته والآخر والآخرين من خلال مجموعة من الملابسات النفسية المتصادمة في

واقعها والمتعارضة في منطقة الهواجس، ومن خصائص هذا النمط من القص أنه يقدم المادة القصصية سواء أكان الحدث أم الحبكة أم حتى المرتبطة بالشخصيات من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كأنه من مجموعة من الدلالات المتصارعة ولعل نصوص المجموعة كلها تفضي إلى خط أساسي واحد يجري في حوادثها مجرى الدم في الشرايين من خلال المفارقة المتغلغلة في كل عناصر القص، حيث تقترب فيها الدلالات وتبتعد الرؤى والأفكار التي تتناقض مع بعضها البعض في النهاية إلى رؤية جديدة تبرز الوجه الحقيقي للواقع، فالمفارقة في قصص المجموعة كما سماها جيرار جينيت " مفارقة التضحية " وهى المفارقة التي تتمثل في مجموعة من العلاقات التي تربط نصًا معينًا بمجموعة من النصوص من خلال خيط رفيع واه غير مرئي يتحرك ليؤدي الغرض الأساسي منه وهو تحطيم " الإيهام بالواقع " والوصول بالنص وحدثه إلى ما تريده الشخصية وليس كما يريده الكاتب نفسه، وهو ما ظهر واضحًا جليًا في قصة " وجهان للحقيقة " ودلالته المتمثلة في شخصية الصحفي " شهدي " الموهوم بواقعه والحائر بين الأنا والآخر الشبيه، وفي قصة " محاكمة عود القصب " ودلالته المتمثلة في شخصية " هنداوي " الذي وجد نفسه وهو القاتل ميت القلب محاصرًا نفسيًا وهو ذاهب إلى جريمته ثم محاصرًا بعد ذلك من الشيخ وأتباعه، وفي موقف يتناقض تماما مع واقعه الذي جُبل عليه، كما ظهر أيضا في عديد من قصص المجموعة من خلال عجز الواقع عن الوصول إلى الموقف المتناقض مع المفارقة المجسدة داخل النص، فالمفارقة والمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بتناقضاته وتفاعل النص مع دلالات ورؤى

الكاتب بقدر ما هى محاكاة للأدب والتخييل الحاصل فيه، فالشيء المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية، بل هو شيء لغوي مصنع وممهجن ومتاح للمتلقي لكي يستوعب دقائقه، ويستقبل ما فيه من حكائية دالة تمنحه متعة أدبية وطرح ثقافي رؤيوي له نسقه الخاص، وفي قصة " وصية المرحوم " تبرز المفارقة كوجه من الوجوه الاجتماعية المعبرة عن واقع ما تحياه بعض العائلات بوجه حضاري جديد خلاف وجهها وجذورها الأصلية، حتى عندما ترتد السيرة إلى أصل هذه الجذور تحاول أن تتبرأ منها وتطمس معالمها، فهذه " شوقية " تنتظر أخاها ليأتيها بخبر بيع الوقف الخاص بالعائلة لتحصل على نصيبها منه كمظهر ذاتي تريد به أن تبدو أمام زوجها كأن جذورها أصلية الثراء والشرف المتحد، ولكن الأخ يفاجأها بمهنة جدها وأبيها من بعده والمكتوبة بصريح العبارة في حجة الوقف، لقد كانت حجة الوقف هى الوثيقة التي تدفع أصل العائلة أن تظهر أمام المجتمع الآن بكل ما يمثله واقعها الأصلي، بعد أن اندثرت أصولها وجذورها بفعل الزمن، إن الوثيقة وهى التي تحمل وصية المرحوم وجه المفارقة ووجه التناقض داخل الموقف والشخصية معا، وهى التي جعلت شخصية " شوقية " في حالة انعدام وزن بعد أن تكشفت أمامها الحقيقة، وأصبحت المعادلة التي كانت تريدها الآن صعبة للغاية، تماما كما حدث مع " حسونة " في قصة " حدائق الأرق " وكما حدث مع " شهدي " في قصة " وجهان للحقيقة "، المفارقة هنا هى درجة من درجات التوتر العائشة فيها الشخصية من جراء المواقف الحادثة لها حين سمعت من أخيها نص الحجة: " أنه في تاريخه وبشهادة الشهود قد أوقف الأسطى " عطوة عطية الملواني

" الشهير باسم " عطوة أبو كحلة " صاحب صالون اللطافة بحارة " درب القطة " كامل العقار رقم ١٧ المكون من ثلاثة أدوار متضمنا ذلك " صالون اللطافة " بمراياته ومقاعده وأدوات طهور الأطفال .. هل تريدين أن يعرف زوجك ماذا كان يعمل جدك، وأن والدك قبل أن يتوفاه الله كان يحلق شعر الرأس والذقن بقرشين، بينما أنت تزعمين أمام زوجك أن .. "(٧)، إن دلالة المفارقة في هذه القصة عن الفوارق التي نشأت بين الطبقات، حيث جسد الكاتب الحالة النفسية لشخصية " شوقية " تجسيدًا مستفزا لها بحيث جعلها تبدو في حالتين من حالات الترقب والخوف امتزجتا معا بعد أن عاشت حياتها مع زوجها في راحة ودعة كأي امرأة تعيش حياتها الخاصة بعد الزواج، حتى إن الكاتب حين استهل قصته، صور لنا في هذا الاستهلال الحالة النفسية ل " شوقية " قبل معرفتها بأصول عائلتها ": ارتجف جسدها مع رنين جرس الشقة فتحت جفنيها ثم أغلقتهما، تسحب طرف ملاءة الفراش تغطي رأسها لتعود إلى متعة النوم اللذيذ "(٨)، كما تبدو وجه المفارقة في قصة " بحار على ظهر جواد " من خلال العلاقة التي نشأت بين الراوي و " دلال " زوجة أحد رجال الأعمال، فهو في علاقته غير السوية بها يجد نفسه حالة من السعادة غير العادية إنطلاقا من المقولة التي تقول " الممنوع مرغوب " وهو الأساس في جوهر المفارقة، وعندما تطلق دلال من زوجها ويتزوجها الراوي تفتر العلاقة وتبدأ سلسلة من الهواجس تصيب ذاته من جراء ممارسات زوجته " دلال " لقد أصبح الأمر بالنسبة لهما كأنهما لعبة الضمير ولعبة الأيام التي مرت بهما فإذا بها تنقلب عليهم وتبدأ رحلة العذاب ": مرة أخرى يقفز

من داخلي الرقيب المتجسد في ألف خلية تعمل نشطة داخل جهاز تفكيري، تنبهني إلى أهمية حلول الوقت المناسب الذي يفرض على أن أضبط أموري، أراقب بحذر أخطائي، أدعو تلك الخلايا النشطة في رأسي لضبط خواطري على مؤشر الوعي المعنف لضميري .. أتساءل، أما آن الوقت لأن تستنجد يا " صفوت " بميزان عقلك الذي يفرز الخطأ من الصواب "(٩) في هذا المونولوج الداخلي تنشط المفارقة التي أبرزها الكاتب لشخصية " صفوت " الذي أحس أخيرا بخطئه، وبالثمن الباهظ الذي سوف يدفعه، لذلك فهو يستنجد بميزان عقله وثقافته لينقذه مما أوقعه فيه، أما المفارقة في قصة " حدائق الأرق " فتتبع من التغير الذي طرأ على الواقع في حدث القصة من خلال " سنية " التي تحولت إلى " سناء "، كما تحولت بفعل الزمن من لاعبة أكروبات تسرح مع أبيها في الطرقات يعرضان العابهما لقاء قروش قليلة تسد رمقها إلى ممثلة مشهورة لها وزنها في الوسط الفني، وعندما حضرت إلى حيها القديم لتمثيل فيلم يبرز وجه الواقع التي عاشته في هذا المكان تصطدم بالواقع القديم، وتحاول هى قدر استطاعتها نسيان الماضي المتمثل في شخصية الراوي الذي كان حبها القديم، إنها تحاول أن تتناساه، وحين يذّكرها بنفسه، تقفز المفارقة لتجسد مأساة الواقع حين تخرج الممثلة سناء من فئة العشرة الجنيهات لعطيها لحسونة الذي تراجع ليفسح لها الطريق لتسير إلى الأمام، وكأن الأمر بالنسبة لها لا يعد إلا نوعا من التسول، كما كانت هى تفعل في الماضي، وفي قصة " سوق الأفندي " تبدو مفارقة الواقع بحضورها الطاغي على أحداث النص وعلى الشخصيات الفاعلة فيه، من خلال سيطرة روح

المنافسة والمراهنة على الواقع المضخم برائحة الجنس والموت في الوقت نفسه تجسدها مجموعة من مستويات القص المنطلق من آليات خاصة تحكم التناقض والتضاد الاجتماعي في مجتمع تحكمه التجارة والمال والأطماع والشهوات، فهذه " جليلة " بائعة الزبد والجبن الجالسة بجوار محل جزارة المعلم " توفيق " وهى الشخصية التي تدور حولها وبها جوهر المفارقة خلال عدة مستويات، المستوى الأول لها تكمن في ذات " الحاج عطية الفخراني " صاحب محل عطارة " الأمين والمأمون " بسوق الأفندي الذي يتراهن مع صديقه المعلم " توفيق " الجزار الذي تزوج من " جليلة " هذه ستكون وبالا عليه، وسببا في نهايته أسوة بما حدث مع أزواجها الثلاثة الذين وسدتهم التراب قبل زواجها منه، بينما لا يعرف أحد في السوق بأن جليلة نفسها ألقت بشباكها حول الحاج عطية ولكنه كان قنوعا، يحسب لكلام أهل السوق ألف حساب، كما تكمن في جرأة المعلم " توفيق " وإقدامه على الزواج من " جليلة " غير عابئ بما قيل عنها، وعن اصلها والأرض التي جاءت منها، وهو المتزوج من امرأتين قبلها، بل إن المفارقة أيضا تزداد اتساعا عند المعلم " توفيق " لأن أصحاب المفارقة يسهل عليهم إقناع أنفسهم بأي تحديد أو توسيع لمفهوم ما هم مقدمون عليه، وأن المفارقة لا تكون مفارقة إلا عندما يكون أثرها مزيجا من الألم والتسلية، إن الدلالة التي تجسدها المفارقة في هذه القصة هى السخرية من الواقع من خلال توظيف الألم والتسلية والجنس ومعطياته لإبراز عنصرها المؤثر بين ما يحدث في هذه السن ومع رجل مجرب ومتمرس في العملية الجنسية مثل المعلم " توفيق " كما تكمن المفارقة أيضا في " جليلة " نفسها من خلال رغبتها في

الزواج من المعلم " توفيق " وهى تعلم أنه متزوج قبلها أما لأنها امرأة مزواجة أو طمعا في ثروته، وأنها قد شهرت أسلحتها الأنثوية والجنسية التي بهرت المعلم " توفيق " وألقت بشباكها عليه خاصة أن الفرش الخاص ببضاعتها كان بجوار محل الجزار بسوق الأفندي، كما تكمن المفارقة أيضا في السر التي حملته جليلة حول زواجها من أربعة أزواج لم يعمر الواحد منهم أكثر من أشهر قليلة أو سنة على أكثر تقدير وبعدها يصاب بمرض يموت على أثره وهو ما أفضت به إلى زوجها المعلم " توفيق " بعد زواجها منه مباشرة، هكذا تزوجت جليلة أربعة أزواج ماتوا جميعا، وانطلاقا من ذلك بنى الحاج عطية رهانه مع المعلم توفيق على أنه لن يكمل معها أكثر من شهور قليلة، لكن المفارقة التي حدثت هى أن الذي مات هى جليلة نفسها وليس المعلم توفيق الجزار، لقد جسد الكاتب من قصة " سوق الأفندي " واقعا مليئا بالمتناقضات والمفارقات التي هى جوهر الحياة ونسيجها الأصيل، فليس من حياة بشرية أصيلة من دون مفارقة، ولا يستطيع الإنسان الحياة في إلا والمفارقة هى هاجسه الأساسي وطريقة حياته الخاصة والعامة.

الهوامش

1. القصة القصيرة في مصر .. دراسة في تأصيل فن أدبي، د. شكري محمد عياد، جماعة أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ ص ١٥٠
2. مقدمة مجموعة " أنفار " محمود أمين العالم، دار سعد مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥ ص ٩
3. عالم محمد صدقي بين شهوة الإبداع وضراوة الواقع .. دراسات، شهادات، أحاديث، ذكريات، مجموعة من الكتاب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠١ ص ٢٢٦
4. المفارقة، د. سي. ميوميك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢ ص ٦٠
5. مجموعة " زوجات الآخرين "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ ص ١٧
6. المجموعة ص ٧٩، ص ٩٤، ص ٨٣، ص ١٠٠، ص ١٠١

النزوع إلى التجريب في قصص محمد الصاوي

ليست الخشية من الجنون هى التي
ستجبرنا على تنكيس رايات الخيال.

أندريه بيرتون

لذة الكتابة

للقصة القصيرة بريق خاص، وسحر لا يقاوم عند كاتبها وقارئها على السواء لما تحدثه عند كليهما من لذة خاصة في ممارسة لعبة التخييل والتفسير والتأويل، فالقاص وهو العنصر الأساسي في لعبة الكتابة يستمد وجوده الأدبي من نصوصه السردية المطروحة على الساحة التي تستمد أهميتها بالتبعية من خلال قراءتها قراءة تعتمد على الرغبة والحب المقرون بلذة المعرفة .

والملتقى وهو العنصر الثاني الأكثر من أساسي الذي تكون قراءته لهذه النصوص هى غاية الفعل الذي من أجله كتبت هذه النصوص، ويا حبذا لو كانت هذه القراءة مقرونة بالمعرفة والثقافة والرغبة الخالصة في التناول والتلقي، وكما تقول الناقدة يمنى العيد(١): " إن القراءة النقدية المستندة إلى معرفة هيكلية النص هى إذن قراءة تبغى إعانة القارئ على ممارسة لذة

القراءة من موقع المعرفة بفنية الكتابة، أي أسرار لعبها "، وقد كانت القصة القصيرة في صراع دائم مع نفسها كفن حديث غير محدد القوام ولا الهوية، تتلاحق فيه الأحداث كبناء، ورموز متشابكة مؤولة، وكشكل ليس له إطار خاص يعرف به، كما كان الصراع نفسه يمور داخل ذوات الكتاب انفسهم في محاولاتهم الجادة لتأصيل هذا الفن الوليد منذ بداية ظهوره على الساحة الأدبية، وكان النزوع إلى التجريب المستمر لهذا الفن في مختلف أشكاله، وتوجهاته، وأزمانه المختلفة هو الشغل الشاغل لكتاب القصة خلال مراحل تطور هذا الفن، حيث يتوجه التجريب دائما إلى إيجاد استثناء من القاعدة، ورؤى تستهدف الشكل قبل المحتوى، وبحث دؤوب من كل كاتب يطمح لإيجاد صيغة خاصة به وحده، يعرف بها، وتكون علامة وبصمة في عالمه القصصي تميزه عن غيره من الكتاب وذلك من خلال المعاناة والصبر والاجتهاد في استخدام تقنيات جديدة تؤصل الشكل، والبنى السردية، والرمزية لهذا الفن الأدبي الذي يجد الجميع لذة خاصة سواء في كتابته أم في قراءته، أم في معايشة نصوصه السردية والحكائية على السواء، وكما يقول رولان بارت عن لذة الكتابة ومتعة تلقي النصوص عن هذا الفن في كتابه " لذة النص "(٢): " إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة، وهذه القصة بمتعة خاصة، فلأنها كتبت ضمن اللذة وشهوة الانتشاء بها (فهذه اللذة وهذه النشوة الخاصة لا تتعارض مع عذابات الكاتب)، ولكن ما قولنا في العكس منها ؟، هل الكاتبة، ضمن اللذة، تضمن لي – أنا الكاتب – لذة قارئي ؟ أبدا، ويقع على عاتقي إذن، أن أبحث عن هذا القارئ (أن " أغازله ")، من غير أن أعرف أين هو، وبهذا

سيكون فضاء المتعة قد خلق، ذلك أن ما أحتاج إليه هو الفضاء: إذ الفضاء إمكان لجدل الرغبة، وإمكان أيضا لفجاءة المتعة: ولكن، يجب ألا يكون اللعب قد انتهى، كما يجب أن يكون ثمة لعب جدير بالاهتمام "، لا شك أن اللذة التي يتحدث عنها بارت هى المغامرة الإبداعية المتجددة التي لا تنتهي أبدا، والتجريب المستمر الذي يتيح لكتاب القصة المتميزين الفرصة لتأصيل عالمهم الفني، وتأكيد ذواتهم التخييلية، والاستمتاع بها من خلال محاولة إحداث تأثير خاص في مسيرة الحياة الأدبية، عن طريق استحداث أشكال جديدة في مجال القص، وخوض المغامرة الإبداعية إلى أقصى حدودها، والعزف من خلالها على أوتار متعددة، وتنويعات مختلفة لقضايا الواقع، وإشكاليات المحتوى والدلالات والتأويلات التي يريدون التعبير عنها، ولم تكن المحاولات الجادة للالتحاق بركب هذا الفن الذي تطورت أشكاله ومفاهيمه وأنساقه عبر مراحل متواترة، ومتعاقبة من محاولات التجديد في البناء الفني للقصة إلا بحث وتنقيب في تضاريس هذا الفن لتحديث نسيج بنيته الأساسية، ودفع دماء جديدة تسري في شرايينه، وقد كانت هذه المحاولات الجادة قائمة على قدم وساق ومستمرة منذ ظهور المقامة في الأدب العربي الحديث، حتى ظهور الأشكال القصصية الحديثة الموجودة على الساحة الأدبية الآن، ويحاول كثير من كتاب القصة بكل ما يبذلون من جهد ومعاناة ولذة إزاء هذا الفن المراوغ – الذي لا يمكن الإمساك به – وضع بصمة خاصة، كبرت أم بهتت، عظمت أم صغرت، كثرت أم قلت على أستار هذا الفن، المهم هو اقتحام شهوة الكتابة في ساحته، والخروج بنصوصه الإبداعية إلى الصفحات الرحبة المليئة

بتجليات القص، ومحاورات الحكي، وأنساق السرد لمواجهة عالم المتلقى، ومحاولة التأثير في عقله، والاستئثار بوقته واهتمامه وتفكيره، وإشراكه في مناطق التخييل المختلفة التي سبق وأن ولجها الكاتب في مراحل تعمقه الموقف والشخصية والأسلوب ووجهة النظر، وكل عناصر التنضيد لهذا الفن الذي أنتزعت أنسجة وموضوعات نصوصه من أماكن متفرقة من المشهد الحياتي، والتخييل الإنساني، والمخزون الثقافي الخاص والعام لكل كاتب، ولم يكن هذا الأهتمام الذي أخذته القصة على حساب بعض فنون القول الأخرى إلا لأن للقصة حضورا كبيرا في خطابها المجازي والدلالي في كل زمان ومكان، بحيث إن لديها القدرة على التعبير، وتوصيل الرؤى والأفكار على المستوى الإنساني والثقافي، وهى كما يقول عنها بارت أيضا في معرض حديثه عن التحليل البنيوي للقصص (٣): " القصة حاضرة بجميع أشكالها غير المتناهية تقريبا، في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه، فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة، فلكل الطبقات، ولكل المجموعات البشرية قصصها، وغالبا ما يتم تذوق هذه القصص جماعيا بين أناس من ثقافات مختلفة، وربما متعارضة، فالقصة تسخر من الأدب جيده ورديئة، ولأن القصة كونية، ومتجاوزة للتاريخ والثقافة، فإنها الحياة حاضرها معها هنا ".

مغامرة التخييل

وفي ولعه الخاص بالبث بالمسرود القصصي و الحكائي، وفي محاولة لكسر رتابة الشكل لهذا المسرود واستلهام رؤية جديدة لإيجاد بناء فني خاص استكمالا لما طرأ على المشهد القصصي والروائي خاصة في مرحلة الستينيات وما بعدها، وظهور أكثر من بادرة عن مبدعي هذه الفترة للتجريب والتجديد، والمغامرة الإبداعية في مناطق بها عوالم تخييلية لها خصوصيتها تنقل الواقع عن طريق الخيال، وتشكل الفانتازي عن طريق مكونات الوقائع اليومية المفسرة والمؤولة لهذا الواقع تمشيا مع ما حدث من تغييرات للواقع السياسي والاجتماعي والتاريخي لمنعطف هذه المرحلة التي قدر لها أن تكون إحدى المراحل ذات الطبيعة الخاصة للتغييرات التاريخية والاجتماعية والثقافية الحادة في واقعنا المعاصر – في وسط هذا الزخم من التغييرات والرؤى الجديدة التي طرأت على المشهد القصصي والروائي خلال مرحلة الستينيات وما بعدها – أطل علينا القاص الروائي محمد الصاوي بمجموعة من القصص القصيرة طرحها على الساحة القصصية، بمنظور جديد واكب فيه إنتاج تيار هذه المرحلة الذي كان فيها الإبداع القصصي والروائي يدخل مرحلة تجريبية جديدة، وينتقل عبر روافد إبداعية حداثية تنهل من منابع التيار السيريالي والتاريخ والوثائقية والعبثية ونزعات التمرد والغموض وغيرها من وسائل التخييل السردية الضاربة بجذورها في ساحة القصة القصيرة والرواية العربية على السواء.

وقد صدر للصاوي في مجال القصة أربع مجموعات قصصية هى " الجدران الأربع ١٩٦٤ "، " نهر النسيان ١٩٦٥ "، " الثور والعذراء ١٩٧٠ "، " كليوباترا ١٩٨٣ "، كما صدر له كولاج قصصي بعنوان " الدوخة " عام ١٩٩٦ " أستوحى بعضا من قصصه من عالم السينما المصرية الصادرة له فيه عديد من الكتب الراصدة لأهم نجومها وأعمالها، كما صدر له أيضا في مجال الرواية روايات " (وديسا الصعود ١٩٧٩ "، " البياصة ١٩٨٤ "، " سوق الكانتو ١٩٩٥ "، " الباب الأخضر ١٩٩٥ "، ثم صدرت له أخيرا " سباعية مدينة قديمة ٢٠٠١ "، وهى سباعية روائية تتكون من سبع روايات " باب سدر "، " كوم الشقافة "، " باب عمر باشا "، " كوم الدكة "، " الأنفوشي "، " كوم تانتضورة "، " زنقة الستات)" وهى متتابعات ومتواليات روائية جديدة تضاف إلى المنظومة الإبداعية المدينية التي تناولت مدينة الإسكندرية (٤) كمكان وفضاء تخييلي يعكس صورة الواقع السكندري بكل ما يحتويه من زخم إنساني عريق، وسوسيولوجيا اجتماعية خاصة، وميثولوجيا لها خصوصيتها على مستوى الواقع والتاريخ تربط بين واقع الإسكندرية القديمة والحديثة في إطار فانتازي وتخييلي، كما صدر للصاوي أيضا في التنظير النقدي في مجال القصة والرواية كتاب " بورترية عام ١٩٨٢ " وهى رؤية نقدية عن ميثولوجيا الرواية ومفاتيحها الخاصة، يشرح فيها ويدلل على الأحداث والمشاهد الغرائبية التي وردت في رواياته الأولى " أوديسا الصعود والهبوط والحب " والعلاقة الخاصة بين فضاءات مدينتي الإسكندرية والبندقية في إيطاليا من خلال ميثولوجيا البحر الأبيض المتوسط وما حولها، كما صدرت له دراسة أخرى بعنوان " الباراسيكولوجي

أو الواقعية القذرة في الرواية الجديدة " وهى كولاج تنظيري مجمع عن هذا التيار التي اهتمت به ساحة الأدب في أمريكا في فترة من الفترات، حيث مثل جهد تيار كامل من الكتاب الذين تناولوا هذا الموضوع، وهو ما سبق أن صاغه الكاتب الأمريكي " بيل فورد " رئيس تحرير مجلة " جرانتا " وجمعه في عدد شهير من أعداد المجلة عام ١٩٨٣.

الغرائبي وحس الإبهار

منذ كتاباته القصصية والروائية الأولى يحاول محمد الصاوي أن يجعل التجريب عنصرا ملازما لإبداعاته القصصية والروائية بل النقدية أيضا – على الرغم من أن كتاباته الأولى كانت تقليدية إلى حد كبير – انطلاقا من محاولة استنساخ شكل لا هو بالواقعي ولا هو بالغرائبي، لكنه شكل مفتوح على جميع الأنماط، يأخذ من المألوف أكثر مما يأخذ من سياق اللامعقول والعبث، ثم يعيد صياغته في نسق تخييلي جديد يعتمد فيه على تقنيات تيار الوعي وشاعرية اللغة، والتداعي والترميز، ومنظور خاص تشكل من خلال رؤية عبثية تأثرت عبر انفتاح الصاوي على الأدب الغربي والفرنسي على وجه الخصوص خاصة تلك الفترة التي كان فيها المذهب الوجودي والعبثي وظواهر المعقول واللامعقول والتمرد والاغتراب موجودة في شتى نواحي الحياة الثقافية في أوروبا، وقد ظهرت ترجمات أدبية كثيرة عن هذه التيارات من خلال دور النشر اللبنانية (٥)، وعلى صفحات مجلة " الأداب " البيروتية التي كان لها تأثير كبير على حركة الأدب في الوطن العربي شكلا

ومضمونا، وقد كان حس الإبهار لهذه الأعمال عميقا على معظم كتاب الوطن العربي بظهور هذا التيار الجارف في هذه الفترة بالذات التي كان العالم فيها يلعق جراحه من تأثيرات ما فعلته الحرب العالمية الثانية به، ومن ثم فقد ظهر تأثير ذلك على كثير من كتاب القصة والرواية في مصر، وكان الصاوي أحد الذين ظهرت هذه المؤثرات على أعمالهم القصصية والروائية، فكان أن تطورت كتاباته القصصية والروائية المختلفة في منظومة رمزية جديدة تعددت فيها الأبعاد والمستويات الفنية، وظهر فيها التمرد على الشكل والبناء الفني، واختلطت فيها الرؤى والخيالات والأحلام، والكوابيس في بعض الأحيان، وفي الوقت نفسه كانت حاسة الإبهار قد وجدت سبيلها إلى أعمال الصاوي من خلال قراءاته في الأدب الفرنسي، فاستطاع أن يجسد من مضمون العبث والتمرد والاغتراب واللامعقول رؤى واقعية تعبر عن عالمه الفني الخاص الذي كان قد بدأ يتشكل، ويعبر عن أجواء القهر والتأزم والامتهان والهموم التي يتعرض لها الإنسان المعاصر، الحائر بين الأمل واللاجدوى، ومتاهات التمزق وآلية الحياة الرتيبة، ففي قصة " الليل مونازيزا " من مجموعة كليوباترا نجد هذا النظام الكافكوي الذي يعتمد على التشيؤ، واستخدام التهويمات والكوابيس يسيطر على مضمون القصة، بحيث سيطرت حالة من الهروب على كل من الراوي والصرصار الذي يحاول الفكاك من الضوء الذي سيطر على منطقة وجوده (٦): " أضاء الصالة .. تبين الصمت ككائن حي يدب فوق قدمين، يحيط به كل اتجاه، ومع تداخل الكائن الحي فيه، كان صرصار كبير يتدفق هو الآخر من تحت فراغ الباب .. راقبته على مهل وهو يتخذ طريقه فوق

بلاط الصالة العاري، عاجله السؤال الحار، كيف سمح له برمهات بأن يوجد في رحاب ملكوته .. كان يتراقص ويتمايل وينحدر عبر متاهات الفراغ تحت قدميه، لاذ بعينيه وهو يتابع من جديد صرصار برمهات .. تسلق ساق المنضدة بحذر، عبر النتوء الخشبي مع ارتفاعه ثنية ذراعه اليسرى، انحدر نحو فرشاة معجون الأسنان .. دار حول بقايا كسرات الخبز الجاف .. تألق تحت الضوء .. لم يتبادل الأثنان الإحساس بالتواجد سويا في مكان واحد .. ترك بقايا المعجون، نزل على مهل فوق ساق المنضدة اليمنى .. سار فوق مربعات البلاط البارد، اتخذ طريقه إلى باب المرحاض المواجه "، من خلال هذا السرد القصصي نجد أن الصاوي في هذه البنية الخاصة يرتاد آفاقا في تجربته القصصية قد تبدو كابوسية، وقد تبدو غرائبية، قد تتسم بالغموض الشديد، وقد تتسم أيضا بالوضوح الذي يصل إلى حد التصريح في بعض الأحيان، ولكنها جميعها في حقيقة الأمر تعبر عما يحدث على مستوى الواقع أصدق تعبير من خلال تقاطعات الذات مع نفسها ومتناقضات الحياة المحسة للإنسان المعاصر، وبما يصدمها من ضربات الكون الموضوعي المحتشد بطاقاته الخاصة، لقد كانت القصة القصيرة عند الصاوي بشكلها الجديد خاصة ما تضمنته مجموعاته " نهر النسيان " " كليوباترا " " الثور والعذراء " تبدو كأنها تختزل العالم وتضعه أمام نفسه عاريا مأزوما، وكان الكاتب يجتهد دائما يستحضر عديدا من مكوناته الفنية لهذه الأعمال من التراث والحكايات والتاريخ والأساطير الشعبية من خلال ثيمات خاصة تعتمد على شخصيات هلامية وأحداث مضببة، ودوائر مغلقة، وسحب ركامية تسيطر على جو النص، وهو في

هذه المجموعات يحاول أن يلقي حجرا في بركة تحرير النص من قيود وضعها الرعيل الأول من كتاب القصة، وإن كان الصاوي قد مارس كتابة هذا النوع من القص في بداياته الأولى خاصة في أول مجموعاته القصصية " الجدران الأربعة ١٩٦٤ " التي تحوي عددا من القصص التقليدية " عربة الهلاهيل والمظلة "، " الدائرة "، " معنى آخر للحب "، " بير مسعود "، وغيرها، وفيها يبدو الصاوي متأثرا بأعمال من سبقوه من كتاب القصة أمثال محمود البدوي وسعد مكاوي ويوسف إدريس وإدوار الخراط وغيرهم، إلا أن قصصه التجريبية التي صدرت بعد ذلك، بدت وكأنها حقائق وممارسات غير مألوفة اعتمد فيها على دالات اللغة ومدلولها، كما أن النسق القصصي وعلاماته بدت في هذه القصص، وفي كثير من أعماله التجريبية خاصة ما تضمنته مجموعة " كليوباترا " وكأنه نسيج خاص معد داخل بنية تعتمد على إشارات وشفرات خاصة به ولا تكاد تنسحب على نصوص تجريبية أخرى من النمط نفسه، هذه النصوص بما لها من خصوصية في التناول والإعداد تكاد تقترب في بعض الأحيان من تخوم الواقعية السحرية – كما أطلق على هذا النوع من الكتابة بعد ذلك – ولكنها في الحقيقة تعبر عن واقع الحياة السرية الداخلية الذي أراد الكاتب أن يعبر عنها بلغته الخاصة، لما تحمله من ممارسات وحشية، وواقعية لها خصوصيتها يفرضها سحر المكان وسطوته على الجميع، كما تعبر أيضا عن صدام سلطة " الآخر " تجاه " الآنا " وتجاه " الآخرين "، وقد استطاع الصاوي أن يعيد توظيف لغته القصصية التي استخدم معها السرد الحواري في جميع قصصه بدون استثناء (٧)، وتنضيدها بشكل يتلاءم مع ما يريد أن يعبر

عنه في محتوى النصوص السردية التي تضمنتها أعماله القصصية والروائية من خلال البحث عن قيم جمالية جديدة تعتمدها الساحة الأدبية التي كانت قد بدأت نوعا من التمرد على الأشكال التقليدية والمألوفة من القص.

والمتتبع لإبداعات محمد الصاوي القصصية يجد أن هذه الأعمال لا تعطي نفسها للمتلقي بسهولة ويسر، بل تحتاج منه إلى معاناة في القراءة، ومحاولة الغوص فيما وراء السطور للوقوف على ما بها من معاني ودلالات موحية، إذ تتسم أعماله القصصية بدينامية الشكل شأنه في ذلك شأن بعض معاصريه من كتاب هذا اللون السريالي من القص والذين تأثروا جميعا بهذا التيار، من خلال الانفتاح على الأدب الغربي المليء بتجليات الأشكال الجديدة في فنون القصة والرواية المعاصرة الذي كان ظهورهم جميعا في الفترة نفسها تقريبا ومع وقت ظهور التيار التجريبي الذي بدأت معالمه التنبؤية تظهر في ذلك الوقت بالذات هو ربط لتجارب وجدانية تعمل فينا أصالتها ونفاذها وعمقها، وقد كانت أسماء محمد حافظ رجب، ومحمد إبراهيم مبروك، محمود عوض عبد العال ومحمد الصاوي تعني كثيرًا بالنسبة للقصة السريالية في ذلك الوقت، وقد مثل هؤلاء الكتاب منعطفا خاصا للقصة القصيرة في مصر، حيث كان الثراء التجريبي في إبداعهم القصصي يمثل تمردا على فنية القصة وشكلها التقليدي، ويبشر بميلاد قص جديد في الساحة الأدبية، حتى إن دائرة المعارف البريطانية قد أفردت لمحمد حافظ رجب وهو أحد كتاب هذا التيار مساحة خاصة باعتباره أحد المجددين لفن القصة القصيرة في العالم العربي، مما جعل القصة القصيرة تأخذ

منحنى جديدا في المنطقة العربية، وهو ما شجع كثيرًا من كتاب هذا الجيل في الاستمرار في التجريب والتجديد، وقد كان التأثير على محمد الصاوي كبيرا في هذه الفترة من خلال احتكاكه بإبداعات هذا الجيل من الكتاب، وهو ما ظهر واضحا خاصة في قصص مجموعتيه " كليوباترا ١٩٨٣ "، و " الدوخة ١٩٩٦ " إلا أن تجربة البدايات عند الصاوي كانت في حقيقة الأمر هى البوابة الرئيسة التي بدأ منها تحركه نحو تأصيل عالمه القصصي، وكانت مجموعتاه اللتان ظهرتا في أوائل الستينيات هما المحرك الأساسي لبروز الوجه الآخر له، وعلى الرغم مما شاب بعض قصصهما من هنات البدايات إلا أنهما كانتا محطة أساسية انطلق منها الصاوي ناحية القصة والرواية واستطاع من خلالها ومما جاء بعدها من إبداعات أن يقيم دعائم عالمه الخاص وأن يتأثر من عطاء جيله ثم يؤثر في بعض المبدعين الذين جاءوا من بعده تأثيرا ترك بصمته في إبداعاتهم القصصية بعد ذلك.

تجربة البدايات

تعتبر تجربة الصاوي في مجموعتي " الجدران الأربعة " ١٩٦٤ و " نهر النسيان " ١٩٦٥ وهما البدايات الأولى لإبداعه في مجال القصة القصيرة ويمثلان في الوقت نفسه مرحلة البواكير التي مهدت بعد ذلك لظهور التجريب في أعمال محمد الصاوي، وفي هاتين المجموعتين يبدو تأثر الصاوي بواقع القصة القصيرة التي كانت سائدة قبل ظهور مرحلة الستينيات وما بعدها، وما جاءت به من تمرد على الشكل والواقع

الاجتماعي المتهرئ والذي انعكست آثاره على الواقع القصصي آنئذ، ففي مجموعة " الجدران الأربعة " التي صدرت عام ١٩٦٤ تتكون من قصص " البراءة " " عربة الهلاهيل والمظلة " " معنى آخر للحب " " بير مسعود " " ملهى الكتاكيت " " الجدران الأربعة " نجد أن هذه المجموعة على الرغم مما يبدو فيها من بعض الهنات التي تصاحب البدايات مثل افتعال الحدث وسذاجة الفعل القصصي وافتقار السرد إلى آلية فنية تمنحه حرارة التوهج وعمق التجربة، فأن بعض قصص المجموعة قد أثارت كثيرا من الجدل عند تلقيها بسبب وقوف بعض النقاد مع سخونة التجربة وثرائها، بينما وجد البعض في بعض قصص المجموعة ضعفا وتسطيحا في المحتوى العام لهذه النصوص، ففي قصة " بير مسعود " وهى مونولوج طويل لشاب يحاول استرجاع بعض مواقفه مع حبيبته " نازي " التي تعرف عليها عند بير مسعود عندما سقطت منها رواية " آنا كارنينا " لتولستوي في مياه البحر، والقصة على الرغم من محاولات الكاتب تعميق الحدث، وبلورته فقد جاءت محاولات القص والسرد فيها ساذجة ومفتعلة وغير مبررة مع خطابية زاعقة لحقائق مادية ليس مكانها نسيج السرد القصصي (٨) ": وها أنا الآن وحيد أعاني الفراغ الدائم .. أجلس أمام بئر مسعود، وبجانبي كتاب " آنا كارنينا " وفي يدي الوحيدة موز ذرة .. لم أكل منه شيئا .. بل أنظر إلى الموج الصاخب .. " اللاجدوى " التي أعيش فيها، وأرهف السمع .. وكلماتك ما زالت تعينني على مواصلة السير بين الأيام "، كذلك في قصة " معنى آخر للحب " وهو مونولوج آخر لشاب قرر الزواج بعد تخرجه في الجامعة .. ولكنه يمارس نوعا من أحلام المراهقة مع

فتاة صغيرة حيث يمثل عليها دور المريض حتى يتأكد من حبها له، كما يجيء الجزء الثالث من القصة على النمط نفسه، حين يوهم شاب خطيبته التي هى في الوقت نفسه زميلته في العمل بأنه قد فصل من علمه، وحين تتصرف عنه، تكتشف حقيقة أنه كان يمثل عليها هذا الموقف حتى يتأكد من صدق حبها له، وهو نوع آخر من سذاجة الحدث والفعل القصصي في هذه المجموعة التي كانت تمثل البدايات الأولى عند الصاوي، وهو أمر صاحب كثيرا من المبدعين في بواكير أعمالهم القصصية، كما يبدو في بعض قصص هذه المجموعة نزوع الصاوي المبكر للتجريب، ومحاولة إيجاد خصوصية تسمه بميسم التفرد منذ أعماله الأولية في كتابة القصة، حيث تبلور في بعض قصص هذه المجموعة حس التجربة وتأثره بجو ما بعد الواقع، وتأزمات وتهويمات كافكا، وغربة كامي، وسيريالية أندريه بريتون التي تعبر عن التمرد المطلق، والعصيان التام، والتخريب المنظم، وهو في هذه الأعمال إنما كان يستهدف تحليل الشخصية والموقف معا من خلال الغوص في أعماق الذات، وربطه بأجواء الواقع المتهرئ المأزوم وما بعد الواقع من تأثيرات وانعكاسات قلب الفكر الذي بدت معالمه تتبلور في الساحة الأدبية، ففي قصة " الدائرة " من مجموعة " الجدران الأربعة " تبدو عبثية الحياة .. والسؤال التقليدي الذي يلح على المرء حين يجد نفسه إزاء هذا الموقف الكافكوي المأزوم، لماذا أنا شقي ؟ ولماذا أنا بالذات ؟ (٩) " : علامة الاستفهام تموت بجانب السور عند ما أيقن ألا داعي لوضعها بجانب كلمات السؤال، وعلامة التعجب ما زالت ماثلة أمام عينيه "، إنه الإنسان التائه الحائر في هذه الحياة الذي وُجد كثيرا في قصص

الصاوي وهو يسير إلى قدره لو يلوي على شيء سوى العبث والتمرد، وفي قصتي " الأجنحة " و " الظل " من مجموعة " نهر النسيان " نجد الإنسان المهموم نفسه بما حوله – وهو يحاول الإجابة على الأسئلة نفسها المنبثة وراء سطور قصص المجموعة والمجموعات التالية لها، أسئلة الواقع نفسها – حيث يقع الإنسان فريسة محاولته الكؤود في إيجاد تفسير لما يدور حوله دون طائل، هذا الإنسان الذي وقف في منتصف الشارع في قصة " الأجنحة " وكأن قوة مرئية جذبته فجأة، تصطدم به الأجساد من أمامه ومن خلفه، ويحملق في العيون باحتجاج وسخط، أنه لا يحس بالناس الموجودين حوله، ولكن الحياة تدور من حوله في رتابة وملل، إنه لا يعبأ بما يدور، ولكن الذي لفت نظره أن صفارة المصنع تدوي، والضباب يلف المكان كأن بينهما علاقة ما، لها تفسير ودلالة ولكنه لا يستطيع الوصول إليها، هو يحاول فلسفة الأشياء طبقا لما يدور داخله، وطبقا لمنطقة الخاص، خياله يصور له أشياء غير حقيقية ماثلة أمامه، هذا هو إنسان العصر الحائر التائه الممزق السائر إلى المجهول كما حاول أن يصوره الصاوي في هذه القصة وهو يسير في الاتجاه المعاكس حيث التمادي والتطرف يدفعان به إلى دائرة التحوصل والمكان الهامشي حيث زاوية النسيان عن مسرح الحياة والمجتمع، وفي قصة " الظل " نجد الحيرة نفسها تنتاب " وداد " الزوجة الحائرة التائهة التي تحاول ترتيب حياتها من جديد والعودة بها إلى الوراء، إلى حبها القديم عن طريق زلزلة حياتها مع زوجها، وحين تفشل في كسر هذا الحاجز والوصول إلى ما تريد، تحاول التراجع والرجوع مرة أخرى إلى حياتها الزوجية، لكنها تجد الباب موصدا، حيث

وجدت امرأة أخرى قد حلت محلها، فخسرت بذلك الماضي والحاضر معا، لقد صور الصاوي في هذه التجربة أيضا حيرة الأنسان المعاصر، الباحث عن الأمن والأمان والطمأنينة دون طائل.

وعلم الصاوي القصصي تتبع واقعيته مما تجسده رؤية السيريالية العبثية، إنه بحث واكتشاف عناصر مختزلة إلى أقصى حد ممكن تظهر أحيانا في صور مرئية وغير مرئية، يتبدى فيها (البعد الرمزي) منبثا في ثنايا النصوص، وتتجسد أحيانا (ملامح الأسطورة) في أبعاد مبهمة، كما تبدو الصورة الغرائبية الموحية، التي تسعى إلى خلق عالم متضافر ذي مستويين واقعي وتخييلي عن طريق التناظر بين عالم الخيال والعالم الواقعي بأسراره الأكثر غرائبية وفانتازية، كل ذلك ضمن عدسة تأويلية مكبرة تنقل النص السردي من مستوى النص المغلق القرائي – على حد تعبير رولان بارت – إلى فضاء النص المفتوح الكتابي عن طريق تفكيكه وكشف أدق أسراره ودخائله وهو ما يحقق مظهرا مهما من مظاهر الجدل الخفي بين الواقعي والتخييلي، وهو ما حاول تصويره الصاوي في قصص مجموعاته، لذلك نراه يلجأ إلى تصوير الحياة بكل ما تحتويه من مصادر حسية وأبعاد ميتافيزيقية، مستخدما في بعض الأحيان جسد المرأة، وأبعاد العلاقة الثنائية بين الرجل والمرأة في مراحل مختلفة، وقد استخدم الصاوي جسد المرأة كشفرة إشارية خاصة في محتوى بعض قصصه القصيرة للعبير عن تعرية المجتمع وإبراز الوجه القبيح لهذا العرى النفسي والمعنوي، وتجسيد التهميش الواقع على واقع المرأة، وما تفعله ذكورية الرجل في فرض سطوتها العارمة، ووأد لحظات الأمان التي تبحث عنها المرأة دائما وتحاول بشتى الطرق والإمساك بها،

كما نراه يلجأ كثيرا في بعض قصصه إلى استخدام شخصية نمطية لها خصوصيتها وهى المرأة البغي لتأطير منطقة حيوية لا تزال مجهولة في كثير من نواحيها، تلك المنطقة في الإنسان التي توجد بين (الجنس) باعتباره إرادة للعطاء الجامح، و (الفكر) باعتباره إرادة للتفرد والتقصي والبحث، نجد ذلك واضحا في قصص " المقبرة وصراصير السور "، " قواقع نهر الجفاف " من مجموعة (الثور والعذراء)، " الظل "، " نهر النسيان "، " الأحنحة "، " البحر الغاضب " من مجموعة (نهر النسيان)، " الجرنيكا " من مجموعة كليوباترا، كما نراه أيضا يلجأ إلى الولوج إلى ما وراء الواقع، واستلهام الفضاء القصصي الذي يضم أحيانا السماء، الأرض، الزواج، الدين، المدينة بمتاهاتها وآلاتها وطرقها وأزقتها وحواريها وميادينها، بأوهامها، بروائعها الإبداعية وعاداتها اليومية، إن هناك سمات مشتركة في قصص الصاوي ورواياته على تعددها وإختلافها وبعض قصص كتاب امريكا اللاتينية، فهى تذكرنا بأعمال بورخيس وماركيز ويوسا وآمادو وغيرهم من الكتاب الذين جسدوا معالم أمكنتهم مستخدمين موروث بيئاتهم ومعالم تاريخهم الاجتماعي، فهى كثيرا ما تنهل من معين الميثولوجيا والأنثربولوجي المديني والفضائي، إلا أن مفاتيح الوصول إلى كنهها يظل رهنا بربطها بجدلية الواقع وما يدور فيه من ممارسات حية، وهو ما نجده في بعض قصص مجموعة " الثور والعذراء " خاصة القصة التي حملت اسم المجموعة والتي تبرز عادة الزار التي تقوم بها النساء في محاولة لصرف الأرواح الشريرة من أجسادهن.

بنية النص ودلالتها عند الصاوي

إن بنية النص عند الصاوي وهى بنية موضوعية معقدة إلى حد ما، تتكون من بعض الرموز التي تحاول استلهام الدلالة من وراء المفردات اللغوية المتراصة، والمعاني المهمومة والمزروعة ما بين الشخصيات وممارساتها، والضبابية التي تلف الموقف في بعض الأحيان، والغموض الذي يخيم على سردية القص والحكي في كثير من المواقف، حيث يترك الكاتب الموقف للمتلقي في بعض الأحيان ليدلي بتأويلاته وتوقعاته الخاصة عند استقباله النص وتحليل بعض عناصره داخل مخيلته الخاصة، كما تبدو بعض النصوص القصصية عند الصاوي ذات طابع نفسي تحليلي تسيطر عليها مجموعة من الرغبات والمخاوف الحبيسة في اللاشعور تظهر أحيانا في صورة أحلام وخيالات تأخذ شكل الحكاية، ففي قصة (الجيوكندا) من مجموعة كليوباترا نجد أن هذه القصة تعتمد على تقنية تيار الوعي والتداعي في الأفكار وأيضا تجسيد المضمون من خلال دلالات اللغة التي تحاول أن تضيء الغموض الذي يلف الحدث المتماوج ليصير له جسد، والذي تتمحور هلاميته ليصير ركاما قصصيا له دلالاته وسرديته الخاصة، السريالية في هذا النص هى النسيج الرئيسي لكنهه، (١٠) ": الآن تدق .. هى الآن تدق .. يأتي إيقاع الصوت من خلف الأبواب المفتوحة، وجدران الحجرة الصماء .. تتلمس أذني الطرقات .. تدور ثلاث دقات .. تتدلى من شق الباب .. تأخذني من أمس العذاب .. أطرح أحزمتي بأطرافي في بطن الصمت .. أفتح عيني بكلتا يدي .. لا .. الضوء يجيء .. لا شعاع الوصل يريد .. أخرج من دنيا الأمس .. الشاطئ رحب خال .. رمال

ورمال .. أنظر لأتون الشمع .. القرص الدامي بدمائي فوق الشطآن "، إن مثل هذه الكتابة عند الصاوي تبنى في الاختلاف مع الكلام وذلك بالقدر الذي يتحتم عليها ألا تقلده مطلقا ولا أن تستنسخه كصورة طبق الأصل، بل بالأحرى، الكتابة تغير الكلام في كثير من الأحيان بتغييره وتحويره بجمل من اللغة الصادمة، المثيرة للدهشة، الناقلة لإشارات الأنا إلى الآخر، والعكس، إنها بالأخص الكتابة الشعرية، وهى تحقق أعلى حالات التماهي بين الكلمة والشيء، وبين الشيء وإيقاع الجسد، وبين إيقاع الجسد ومنظومة الحياة، حينئذ تنبثق الفكرة وتتشكل بنية النص وهو ما أراد الصاوي أن يستخدمه في صلب سرديته القصصية خاصة في بعض قصص مجموعته " كليوباترا " التي صدرت عام ١٩٨٣، ولأن السريالية ترى في الحلم منبعا غنيا خصبا من منابع العمل الفني الذي يحطم بتأويلاته الخاصة الهروب من الواقع، بل على العكس فهو يعبر عن الأنفعال بالوعي ويجسد مكنون اللاوعي فتتحقق علت، لذلك نجد في قصة " الجورنيكا " تتبدى سيريالية اللحظة مع تشكيلية اللغة ليكونان معا إطارا من الخصوصية في عالم وحشي يعتمد بصورة أساسية على خصوصية المكان والبعد الزمني للقص – وهو ما تكرر كثيرا في قصص المجموعة – ولعل الاستهلاك الذي بدأ به الصاوي قصته يحاول أن يكثف فيه الحدث ليعطينا دليلا على هذا التمازج الذي شكل منه الكاتب دائرة الحدث في هذه القصة (١١) ": عبر مليون ميل وميل في الفراغ الأزرق الكروي .. جاءهم الخبر في ومضة ضوء .. قال لهم الذي لا اسم له: ليس لي شأن فيما سمعتوه، قمت بخطوات العبور الهش لأقول لكم الخبر في أربع كلمات،

بعده لا يصبح لمحاولتي أي معنى إلا الذهاب إلى ظلام الزقاق .. عليكم الهبوط في قلب الحزن فيه .. في هذا المكان الذي أشير لكم عليه، هو لن يكون هو عندما تلتفون حوله .. عندما تصعدون به إلى صدر البراءة الأولى، "

ويستنطق الكاتب المكان السكندري من خلال بحثه عن الزقاق .. ومن خلال مقابلة هذا الغراب الأسود " الزعيم " بالمرأة البغي الذي تأخذه عبر الإسكندرية الجديدة والقديمة وعبر تداعي خواطرها وتيار وعيها إلى المكان نفسه الذي سبق أن قابلت فيه أحد زبائنها.

لقد كانت المرأة البغي هى الوجه الثاني في سريالية القصة وهى الوجه الموصل إلى صلب الحدث، وهى البعد الرئيس الذي حدد معالم التشكيل السردي في هذه القصة من خلال خاصية المكان الذي يبحث عنه " الغراب " (الرمز)، والتي دفع بهما الكاتب ناحية المعادل الشكلي وليس الموضوعي لآلية النص، وقد استخدم الكاتب شخصية المرأة ببراعة للوصول إلى المعادل الرمزي لوجه الحياة، لقد كانت تذكرها لهذا الفتى الذي تعلقت به لأول وهلة وهى التي لم يسبق لها أن تعلقت بأي من زبائنها مطلقا هى الحقيقة المطلقة التي واجهت الشخصية الواقعية الوحيدة في القصة، لقد مازج الكاتب بين الفعل عند هذه المرأة ووصف المكان السكندري الملامح لكي يوظف هذا المزج في بلورة الحدث وإبراز وجه المفارقة بين ما هو واقع وما بين ما هو غرائبي (١٢) ": نهض بلا كلمة وداع، أعطاني ظهره، أخذ يتناقص أمامي كلما ابتعد متجها إلى الشاطي،

قفزت من مكاني، أسرعت خلفه .. تعبت إعياء وأنا أتفادى السيارات العابرة، خفت أن يختفي ظله عن عيني .. سمعت هتافات الزبائن باسمي .. كنت في ذلك الغريب الذي اخترق خلوتي وهجرني بلا حدث، حاذيت كتفه أمام الكازينو .. سحبت يده بثقة وقوة .. فاجأتني سعادته .. همهم البحر يغني، الشمس ما زالت في مغيب قاتيباي البعيدة .. توقف تماما عن الحركة .. تأملني للحظة، خفت أن أفقد فيها كل إحتمالات التجدد وكشف سر الصمت، بعدها عانق كف يدي بأصابعه .. أحسست بالابن والزوج والعشيق والوالد .. لم أكن سهلة المنال بهذا السلوك غير المعتاد في نساء الكار مثلي، لكن ودون أن نتجادل، قادني عبر الميادين والشوارع والحواري والأزقة، ما زلت أذكر الأماكن، مثل مقابلتنا أمام باب القنصلية، تركنا الشاطبي .. مارسنا عناق العيون في انحناءة السلسلة، حاذينا سور ملاهي لونا بارك – المبنى المستطيل لمسرح التليفزيون – عرضت عليه الجلوس في حديقة الخالدين، مارس معي الرفض بالصمت القديم نفسه، طاوعته بلا كلمة احتجاج .. دلفنا من شارع جانبي ناحية محطة الرمل، حاذينا سور القنصلية، منها اتجهنا إلى شارع صفية زغلول، عبرنا تقاطعه مع شارع السلطان حسين، أغرتني سينما ريالتو بلعبة المراهقين في ممارسة تحسس الفخذين، لكنه أيضا بالصمت نفسه رفض، احترمت صمته، لم أكن أخافه أو أخشاه، أو أشفق عليه، أو أسخر منه، أو أتسلى به، لم يكن كل هذا في مشاعري، أنا امرأة بلا مشاعر، مهنتي لذة الرجل، ميداني السرير والدفع والفتح ولا شيء آخر، لكن عندما تركنا التقاطع في انحناءة شركة إيديال كان ذلك الشعور الجديد، يولد حيا، ما اسمه لا أعرف، ما

شكله أيضا لا أعرف، قبل أن أكبر في مثل هذه السن، أحببت ميكانيكيا في زقاق أمي، مارس معي الجنس تحت سلالم بيتنا المتاخم لوكالة البلح بالسكة الجديدة، عرفت أن الحب هو الجنس، لكن عندما كبرت وتعدد الحب والعناق والسهر في الحواري المجاورة، عرفت أن كل المشاعر سيان، وصلنا إلى كوم الدكة، ميدان محطة مصر، شارع المحطة القديمة، مفترق الطرق عند مراحيض الحضري، إلى شارع راغب إلى باب سدرة إلى ساحة البياصة وفي زقاق الجارم سحب يدي بقوة فدخلت " لقد شكل الكاتب من خلال هذا الوصف للمدينة بعدا نفسيا جديدا للمكان انعكس على مشوار المرأة العاهرة والشاب المصاحب لها، لقد كانت سيكولوجية المدينة بأوصافها المعهودة هى سيكولوجية المرأة نفسها السائرة في طريقها لا تلوي على شيء سوى أن تعرف إلى أين هى ماضية، وهو بعد جديد ظهر في قصص الصاوي، حيث كان الاهتمام بالمكان خاصة المكان السكندري، وتأثيره على الشخصية الحاضرة والغائبة، وعلى نفسية المدينة نفسها وسيكولوجيتها وهو تأثير يرتبط بالشخصية وبالمكان معا، إذ الاثنان عنصرا الوجود التشكيلي على مستوى الواقع، ولعل العوامل التي تدخل في تركيب المكان نفسه من شوارع وأزقة ومتنزهات ومبانٍ لها دخل كبير في الوصف الداخلي للمكان وهو ما نجح الصاوي في تضمينه إبداعه القصصي والروائي، بحيث كان المكان هو البطل الذي يعيش ويتنفس ويتحرك ويمرض، لذلك نجده يخصص له روايات بعينها لأماكن سكندرية معروفة " البياصة "، " باب سدرة "، " زنقة الستات "، " كوم الشقاقة "،

" كوم الناضورة "، " كوم الدكة " وغيرها من الأماكن السكندرية المعروفة الذي استطاع الصاوي أن يجعلها تحيا على المستوى التخييلي الخاص.

سيكولوجية المدينة

تحيا الأسكندرية المدينة في قصص محمد الصاوي زخما صاخبا خاصا، تمور فيه الأحداث وتتنامى من خلاله سيكولوجية المدينة – إن جاز هذا التعبير – حيث تتحرك العلاقات المتشابكة بين الشخوص والمكان في دينامية مثقلة بالتوتر والتفاعل، وفي إطار كائن يبرز الوعي والإدراك بالزمن الذي عاشته المدينة من خلال علاقة الشخصية بعبث المكان وصيرورته إلى الآفاق الذي يتحقق منها وجوده وتأثيره فيمن حوله من زمان ومكان وأحداث وشخوص تبحث أولا وأخيرا في مصير الإنسان المعاصر خاصة الإنسان المهمش المأزوم، من خلال الأتكاء على المكان الواقعي الذي يتنفس ويعيش ويتكلم ويحلم، تماما كما فعل أقطاب الرواية الجديدة في فرنسا حين حطموا الزمان كمقياس لمغزى الحياة، وأحلوا بدلا منه المكان بسيكولوجيته المؤثرة، لأن وجود الأشياء والمكان أوضح وأرسخ لتجسيد دلالات الواقع وتحريك الرؤى نحو بؤرة التوهج والتفاعل، وحيث تتردد أنفاس المدينة في كل بقعة تدب فيها روح الحياة، وتحقق الشخصيات في كل مكان تحل به نوعا من الأحلام الرمزية، في سكناتها وروحاتها وأحلامها وتماهيها من خلال ميثولوجيا خاصة حاول الكاتب من خلالها أن يستعرض ما تريد أن تقوله المدينة عبر دهاليزها وطرقها وشوارعها ومبانيها وأزقتها

القديمة وتاريخها الاجتماعي والسياسي في خضم آلية سردية ممتلئة بأحداث عبثية ورمزية (١٣) ": في ساحة المنشية، التفوا حول حصان محمد علي .. تذكروا أنه الجد الكبير لأهل القصر القديم ولهم، نسألك يا صاحب الحصان العلاج، بطوننا تضخمت بشكل مخيف مرعب، نخاف منها علينا، لماذا لا تقول لنا كلمة واحدة بها من العزاء ذرة، تذكروا الثلاث طلقات، إندفع الصوت الحذر الوحيد في المدينة، فليثبت كل فرد في مكانه " من هذا المقطع المجتزئ من قصة " السلطان " يتبين المغزى الذي أراد أن يقوله الكاتب لإبراز عنصر الزمان والمكان السياسي في فترة من الفترات التي عاشتها المدينة بكل الخوف الذي ملأ دهاليزها، وبكل الأنفاس التي كانت تعد على ساكنيها، ولعل استحضار الكاتب شخصيتين متناقضتين من شخصيات تاريخ مصر المعاصر في هذه القصة، الأول برمزه المجسد (من خلال تمثاله المعروف)، والثاني بالمجاز القولي (بمقولته الشهيرة)، إنما يعطينا إشارة إلى أن سيكولوجية الحدث هنا هى المحرك لمغزى القصة التي يجسدها أيضا العنوان المعطى لها " السلطان "، وفي قصة " السحاب " نجد أن سيكولوجية المدينة تمتزج فيها المتناقضات أيضا، وتتجسد فيها المفارقات مع فارق بسيط هو أن سيكولوجية الشخصية هى التي اعتمد عليها الكاتب كمكان صامت وساكن لا يتغير ولا يتكلم إلا عندما تكون المدينة مزدحمة فقط، تمور فيها الأحداث وتتعانق فيها الشمس مع صمت الكلمات (١٤) ": النهار واضح ولا بد من الضجة المعهودة، على الأقل ضجة الأطفال، غريبة لا بد وأن شيئًا قد حدث، ارتديت ملابسي ونزلت الشارع .. هو نفسه لم يتغير منه أي شيء الحوانيت بلافتاتها هى هى "

الزحام ليس هو، ولكن لم يكن هناك صوت "، وفي قصة الدائرة (١٥) ": ووجد نفسه في ميدان الأوبرا، تمثال إبراهيم لعبة من لعب الأطفال، واجتاز الشارع والسيارات الآتية والذاهبة تبدو أمامه أقزاما أو مردة بشعة الوجوه، وتسلق طوار الأزبكية، منحازا ناحية السور المشهور، منظر الكتب عليه أصبحت من المعالم، السور وحده هو الذي احتفظ بالقيمة، أما ما على السور فلا قيمة له، سلع تباع، أرسطوا يباع بقرشين .. أضحوكة .. الحرب والسلام لتولستوي بخمس قروش، خطابات غرامية بعشر قروش .. رسالة الغفران بقرش ونصف، ألف ليلة وليلة بالصور الفاضحة بعشرين قرشا .. بودلير .. روسو .. شكسبير .. جوته .. الحكيم .. أناتول فرانس، موسوعات الأطفال، طابور طويل من حضارات وثقافات تباع اليوم ولا مكان لها غدا، صوت البائع عقرب سام، وبحلق في أكداس الكتب وتحرك لسانه .. ماذا يقول ؟ لا مكان للاحتجاج بل لا حق له لأن يحتج، ولف مع السور ينظر للصور، حتى تاه في " كلوت بيك " وسار على الرصيف تحت قباب المنازل، وصعد السلالم الحجرية المؤدية إلى عطفة المعلمة – شبك – علب مفتوحة تستقبل الحيوان، ودخل وبدأ الظلام يتساقط من بين أنوار النيون، لم يخفق قلبه كما كان من قبل، يبدو أن الحركة أخذت سيمات الآله، وسار وخلف وراءه بعض البيوت الجالسة أمامها بنات الهوى، وقبل آخر العطفة دخل أحد العلب "، في هذه القصة تبدو السخرية واضحة من تعرض الكاتب إلى رموز الثقافة وكيف تمتهن الثقافة على قارعة الطريق، إنه العبث بأجل معانيه على مستوى الواقع الثقافي في أهم أسواق الكتاب المتداولة وهو سور الأزبكية، وفي قصة " قواقع نهر

الجفاف " نجد أن منطق التغيير الذي طرأ على المكان يجعل الجميع كأنهم يسيرون في طريق مسدود مليء بالتماثيل الشمعية التي تتحرك ببطء، إنه العبث أيضا الذي يفرضه واقع المكان وسطوته (١٦)": من يطل على شارع صفية زغلول من ناحية أسطامبول يجد أن الشارع قد تغير .. طابع الأناقة فيه قد أصابه التلف .. عادة التدفق فوق الرصيف قد تغيرت أيضا .. خرج المصطافون من كل دور السينما .. من مترو .. ريالتو .. الهمبرا وستراند .. تدفقوا جميعا داخل الشارع وتركوا الرصيف .. ألغوا ارتفاع الأيدي من رجال المرور .. أخفوا أعمدة المرور داخل دور الخيالة .. لكن لم يكن للتدفق اتجاه معين .. كل له اتجاه .. يقطع الآخر .. يصطدم به .. يخترقه .. يلف حوله .. يلف حول نفسه .. يمنعه قليلا من الحركة داخل الدوائر الوهمية .. يسير في خط متعرج فوق أسفلت خطوطه البيضاء مبتورة .. ومع ذلك التدفق العشوائي الهائل .. لم يصدر صوت من أي فرد متهم .. يتحركون في داخل بانتوميم مقنع متقن "، وفي قصة " الثقب " (١٧) ": احتل الرأس جزءا كبيرا وهاما في شارع سعد .. من بداية فترينات شيكوريل حتى محل البن البرازيلي .. في الأماكن الأخرى كانت الدهشة والغرابة والاحتجاج تتكدس في عيون الناس .. خرجوا من عمر أفندي .. من مسرح الليدو .. من شرفات الهوتيل الوطني .. من رفوف دار المعارف .. ومناضد ديليس .. يحدقون برعب مذهول في الوجه الماثل أمامهم في وضع مستقيم .. يضعون أيديهم على صدورهم وسيقانهم فوق جيوبهم .. السيارات تعطل خط سيرها .. تلاحمت أكثر .. زمجرت الأرداف الحديدية في أرداف اللحم المتدلي .. أخذت من شدة حرارة

الشمس تتحلل .. تتفكك بشكل مرض معدي بلا علاج، خرج كل صاحب سيارة يحمل بين يديه " دركسيون " عربته، وفي فمه كل ألوان الغضب والسباب .. خرجوا من العلب المحفوظة باللحم الحي .. وكما فعل الناس فعلوا .. أخذوا يتابعون الرأس التي نمت وتضخمت أكثر مما ينبغي حتى سدت عليهم الشارع "، من هذه النماذج الحية لقصص الصاوي نجد أن اللغة الساردة عنده على الرغم من أنها محملة بدلالات الواقع، وتأويلات ما وراء السطور إلا أنه يحاول قدر الإمكان أن يحملها بشحنات انفعالية تبدو في بعض الأحيان كأنها لحظات تصادم وامتزاج بين حركة الوجود في المدينة وحركة الكائنات الحية التي تدور في فلكها، وهو يتوخى الحذر دائما في إيجاد نوع من التوتر في الفعل والحدث القصصي في معظم قصصه القصيرة وذلك لإحداث نوع من التواصل بينه وبين المتلقي، وكسر العزلة التي قد تنشأ من بعض النصوص الغامضة، وهو ما ظهر في العديد من قصص مجموعته التجريبية " كليوباترا " التي صدرت عام ١٩٨٣، الصاوي في سياقه القصصي يقوم بتطعيم أعماله بأشكال الفانتاستيك بمستوياتها الغرائبية، والحلمية المختلفة لتخليق عوالم إضافية تنشأ معها دلالات جديدة، وتفسيرات جدلية تنبع من الوعي واللاوعي، الأمر الذي من شأنه تفتيت الرتابة، ونقل النص إلى عوالم عبثية جديدة وتشكيلات سيرالية ذات دلالة جدلية، (١٨)": عندما مل البقاء فوق الشفاه الباردة .. نظر داخل فم حميدة .. تسلق بحرص نتوءات أسنانها المغبرة بالدخان .. بدت له سماؤه الجديدة لزجة مخاطية الجوانب .. ودت لو يستقر قليلا فوق لسان بدأ يثرثر .. إلا أن الكلمات أخذت تقل كلما ابتعد .. لم يسمع

شيئا .. هوى فجأة في دهاليز معتم دقيق، تعلق خوفه في طرف غصن مرتخي اللحمية .. نظر إلى أسفل .. بعد شاسع بينه وبين نهاية مضحكة .. سمع حميدة تكح في عينيه وهو معلق في الغصن كالريشة .. انزلق متفاديا السقوط بالطول .. إلا أنه هوى فجأة داخل البلعوم .. وهي دخول شريط الضوء فوق اللسان .. هوى أكثر .. تلفت حوله .. قاعة كبيرة تتكور وتمتد لكن تكورها كان معكوس الطول .. وعلى بعد أميال وقفت أمامه الحيرة، إن السيريالية التي يستخدمها الصاوي في كثير من قصصه لينقل القارئ معه إلى عوالم معروفة ومألوفة لنا جميعا ولكنها في الوقت نفسه تبدو غرائبية وغير مألوفة على مستوى الشخوص والمواقف والحدث والفعل القصصي، إنه يقوم بشحن القارئ وأبهاره بمنظومته التجريبية الجديدة، وهى كما قال عنها آلان روب جرييه أحد فرسان الرواية الجديدة في فرنسا (١٩) ": إن القاص والروائي ذا الذهنية المعاصرة بحاجة إلى أن يكون متشربا بحس المذهل في الأشياء المعاصرة .. كل مشهد حتى الاعتيادي جدا، إنما هو رائع فقط إذا استطاع المتلقي أن يعزل نفسه عنه طارحا عن ذهنه كل ما له علاقة بالعرف والعادة، وينظر إليه (كما كان) في المرة الأولى، بألوانه الأصلية الصحيحة، دون أن يلجأ إلى المقارنات، وعلى القاص والروائي أن ينمي ويصقل هذه القدرة على النظر إلى الأشياء ببراءة، وبساطة، وسذاجة، وطبيعية، كطفل مجذوب، يعيش كل لحظة بحد ذاتها ويعزل حاضره عن ماضيه "

الهوامش

١. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠ ص ١٢

٢. لذة النص، رولان بارت، الأعمال الكاملة، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٣ ص ٢٥

٣. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٣ ص ٢٥

٤. تناولت الرواية العربية الأسكندرية كمكان تخييلي يعبر عن المكان بشخوصه النمطية ووقائعه الخاصة في كثير من أعمالها السردية، واستهدفت هذه الأعمال الفضاء والزمان السكندري بما يحتويه من خصوصية وعبقرية خاصة وبيئة تجمع في جنباتها عبق الإسكندرية القديمة الهلينية والواقع السكندري المعيش الآن، فقد صدرت عن الإسكندرية روايات " ميرامار " " السمان والخريف " لنجيب محفوظ، " ترابها زعفران"، " يا بنات أسكندرية "، " كولا ج إسكندريتي " لإدوار الخراط، " اسكندرية ٤٧ " لعبد الفتاح رزق، " لا أحد ينام في الإسكندرية "، " المسافات "، " بيت الياسمين " لإبراهيم عبد المجيد، " سكر مر "، " عين سمكة " لمحمود عوض عبد العال، " رباعية بحري " " النظر إلى أسفل " لمحمد جبريل ، " إسكندرية ٦٧ "، "جبل ناعسة "، " الجهيني "، " ليالي إسكندرية " لمصطفى نصر، " السكة الجديدة "، " وكالة الليمون " لسعيد بكر، " العطارين " لمحمد عبد الله عيسى، " جلامبو "، " عمالقة اكتوبر " لسعيد سالم، وغيرها من الأعمال التي تعبر عن المكان السكندري صاحب الخصوصية في الشكل والمضمون.

٥. سيطرت التيارات الوجودية والعبثية، وانتشر أدب التمرد والالتزام في العالم خلال الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، ورسخ في مفهوم الفكر

الإنساني أفكار لا إنسانية بالمرة مؤداها أن الوجودية تقوم على الإنسان نفسه، وأن موجة أدب العبث، وفقدان المعنى، وفقدان الهوية هى الموجة التي اجتاحت الآداب الأوروبية الغربية واستمر تأثيرها حتى مطالع الستينيات، وكان من جراء ذلك أن امتد تأثيرها على الإنتاج الفني والأدبي في العالم العربي وأصبح المشتغلون بالفن والأدب يلجأون إلى المترجمات الخاصة بهذا الفكر الفوضوي الوافد لنا من الغرب، وكان مصدر هذه الترجمات الرئيسية دور النشر البيروتية، مجلة الآداب اللبنانية التي أضطلعت بدور بارز في هذا المجال، حيث ترجمت أعمال سارتر وسيمون دي بوفوار والبير كامي وبيكيت ويونيسكو وكولن ويلسون وغيرهم من عتاة المشتغلين بهذا الفكر، وقد كان استخدام هذا الفكر في مضمون القصة العربية على وجه الخصوص لا يتطابق مع طبيعة القصة العربية القائمة على الفورية والانطباعية والبساطة وأحادية الموقف، بل كذلك وأهم من ذلك، على تعارض هذا النسيج المثقل الكثيف مع التجربة الوجودية نفسها التي تؤلف موضوع القصص في هذا المنحى والتي تهدف إلى التوصل إلى حالة من التحرر الداخلي والانطلاق النفسي، إن كل شيء في القصص "كثيف" و"إشكالي" و"سديمي" و" غائم" و"أصم" و"مبهم" إلى آخر كلمات المعجم الوجودي.

٦. مجموعة كليوباترا ص ٩١

٧. يلجأ الصاوي إلى الأسلوب المسرحي في بعض قصصه ليعطي أبعادا درامية لسردية النص، فنجده في كل قصصه بدون استثناء يستخدم السرد الحواري في إبراز فاعلية الحدث وتأثيره على محتوى النص القصصي، وفي إحداث نوع من الدهشة والإبهار في صلب الفعل القصصي نفسه، وفي نموذج من هذا الحوار السردي، نجتزئ هذا المقطع من قصة " المقبرة وصراصير السور " من مجموعة الثور والعذراء ص ٢٧:

٨. الوقت: مساء

٩. المنظر: سور الكورنيش، خلفه شبكة عنكبوتية متعلق بين خيوطها آلاف من الصراصير، خلفهم تبدو باهتة قلعة قايتباي، (تقوم الصراصير بالتمثيل)، من الجهة اليمنى تسير إيفا في يدها حقيبة بيضاء، أنيقة إلا أنها تبتسم.

١٠. من الجهة اليسرى يدخل قواد مفتول الجسم بعين واحدة.

١١. القواد: تأخرتي عن ميعادك .. ما السبب ؟

١٢. إيفا: أنت تعرف السبب.

١٣. القواد: كل مساء تخترعين لي حكاية .. أفهم كذبها.

١٤. إيفا: مازال مريضا.

١٥. القواد: قلت لي إنك لا تحبينه، فلماذا البقاء معه ؟

١٦. إيفا: أنا مدينة له .. جعل لي بيتا .. وا ..

١٧. القواد (يقاطعها): بيت في حارة كعويرة .. من يراك الآن يقول إنك ملكه .. برنسيسة .. أنا .. أنا الذي صنعت لك كل هذا .. ثم تأتين لتحدثيني عن الوفاء .. كلام فارغ.

١٨. لقد كان السرد الحواري في قصص الصاوي سمة رئيسة وأساسية ترتبط بالنسيج العام للنص القصصي عنده، وهو يلجأ إليه دائما لإثراء النص بثيمة الصراع الدرامي، والصراع النفسي الذي يعبر عن مكنون دواخل الشخصية وما يمليه عليها الموقف والفعل القصصي للنص.

١٩. مجموعة الجدران الأربعة ص ١١٧

٢٠. مجموعة الجدران الأربعة ص ١٨

٢١. مجموعة كليوباترا ص ٦٦

٢٢. مجموعة كليوباترا ص ٣١

٢٣. مجموعة كليوباترا ص ٣٩

٢٤. مجموعة كليوباترا ص ٢٥
٢٥. مجموعة نهر النسيان ص ١٣٢
٢٦. مجموعة الجدران الأربعة ص ١٤
٢٧. مجموعة الثور والعذراء ص ١٠٢، ١٠٣
٢٨. مجموعة الثور والعذراء ص ١٢٧
٢٩. مجموعة الثور والعذراء ص ٥٠
٣٠. روائيون يتحدثون عن الرواية، ترجمة على الشوك، الأقلام، بغداد، ع١س١٤ن تشرين الأول ١٩٧٨

هاجس الذات في مجموعة " وجوه "

إن الكاتب لا يكتب إلا قصة واحدة والباقي تكرار لهذه القصة ولكن بطرق مختلفة.

سومرست موم

قارئ مصطفى نصر يستطيع أن يتعرف على عالمه القصصي والروائي في سهولة ويسر وذلك من خلال تلك التيمة الاجتماعية التي يحتفي بها دائما في صلب أعماله القصصية والروائية وما تتركه هذه التيمة في عقل وفكر المتلقي من رؤى تعددية تمثل سوسيولوجيا الحياة ودلالاتها،

وهى تتشكل دائما عن نمط وأماكن وأزمنة انتخبها الكاتب من الواقع المعيش في منطقة على الرغم من أنها منطقة مهمشة اجتماعيا، وشخصياتها دائما ما تبدو مسحوقة ومأزومة – وهى منطقة " غربال " أحد الأحياء الشعبية السكندرية – إلا أن محتوى القص عنده عن هذه المنطقة يحتوي على قيم فنية وجمالية نابضة بالحياة، ولكنها ليست الحياة الواقعية ذاتها، إنها العالم " المتخيل " الذي احتضنه الكاتب في ذاكرته من واقعه المعيش المتراكم، ومن ثم فهو دائما ما يفرزه ويستحضره كلما شاء، ويعيد بناءه وصياغته من جديد، كما إنه يجسد أيضا من خلال خطوطه العريضة ملامح شريحة من الواقع الاجتماعي واضحة المعالم، مسوغة التعبير بصورة

ترتكز على قاعدة من الشخصيات والمواقف والأحداث المعبرة هموم وهواجس ذاتية واجتماعية واقتصادية، نابعة من الوعي والإدراك بما يدور حولها في الحياة والبيئة الشعبية من ممارسات ومواقف إنسانية حية ابتدعها الكاتب بوحي من تجربته الشخصية الخاصة، ومعايشته الحياة في هذا الواقع الصب المليء بالبؤر الإنسانية المهمشة والمسحوقة والمأزومة، وبأسلوب حكائي مميز يتميز به إبداع مصطفى نصر عبر توق خاص من إدراكه واقعه الذاتي وواقعه المرئي فالرواية عند مصطفى نصر شريحة عريضه لحياة متشعبة الأركان في مكان له خصوصيته يعبر بها الكاتب عن وجه من وجوه الواقع الضاري المليء بالصراعات والصدامات الإنسانية، أما القصة القصيرة عنده فهى الطاقة المليئة بالمواقف والرؤى واللحظات الرائعة التي تنبض أيضا بواقع الحياة حتى لو كان التعبير عنها من خلال استخدام كل ما هو متاح من القبح والصدامات الكثيرة الموجودة في الأماكن المهمشة المحيطة بمكانه الأثير وهو حي " غربال " بمدينة الإسكندرية.

وقد صدر لمصطفى نصر في مجال القصة القصيرة ثلاث مجموعات هى "الاختيار" ١٩٨٦ و " حفل زفاف في وهج الشمس " ١٩٩٩ و مجموعة "وجوه" وهى المجموعة التي صدرت أخيرا عن اتحاد كتاب مصر، وتمثل هذه المجموعة إضافة جديدة لإبداعه القصصي والروائي من وجهة نظر الواقعية النقدية التي يحتفي ويتكئ عليها في معظم نصوصه الإبداعية سواء أكانت في مجال الرواية أم القصة القصيرة، وقارئ هذه المجموعة يجد ثمة إنسانا ما .. يمارس الحياة ويعيشها كيفما تكون .. يأخذ منها ما يناسبه ويعطيها ما يريد هو أن يعطيها إياه .. أحيانا لا يوجد تواصل بينه وبين من حوله، بل

هو في حالة اختلاف دائم حتى مع أقرب الناس إليه لذلك فهو يحاول الهرب من الواقع الخارجي إلى عالم يبينه هو، ويشيد جوانبه لذلك نجده في حالة انكفاء دائم على نفسه، ونكوص مستمر من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي .. فالهموم الاجتماعية والهواجس الذاتية عند بعض شخصيات المجموعة، أو إذا شئنا أن نقول عند هذه " الوجوه " المطلة على واقع الحياة تتضاءل حتى تنكمش وتصل إلى مجرد هم فردي، وهاجس اجتماعي ذاتي محبط ومؤلم في بعض الأحيان ولا علاقة له بالأخرين، لذلك نجد أن قلق الشخصيات عند مصطفى نصر عمادها التوتر النفسي النابع من تعرض هذه الشخصيات لتيارات الحياة المتصادمة وهو ما نجده في إبداعات الكاتب القصصية على وجه الخصوص، وعلى وجه التحديد في مجموعة "حفل زفاف في وهج الشمس" ومجموعته الأخيرة "وجوه" ويرسم مصطفى نصر قصص مجموعة "وجوه" من خلال الاحتفاء بالعمود الفقري للنص وهو الشخصية أو الوجه المطل من أركان الحدث ليعبر لنا عن نتوءات هذا الحدث وما يجري داخله من وجهات نظر رؤيوية خاصة تحمل معها هموم الذات وهواجسها الخاصة، وأيضا بعض هموم المجتمع وتأزماته، حيث يطل الوجه الذي يعتبر الشخصية الراوية أو الشخصية الحكائية الفاعلة في بعض الأحيان بعديد من المحاور الذي يتمحور حولها الحدث وتتفاعل معها الرؤية الفكرية والفنية المراد التعبير عنها وهو بهذه التشعبات يسهم في الكشف عن المناخ العام لهذا الحدث وما يحتويه من ممارسات تبرزها وتجسدها إشارات صغيرة، وتعابير جزئية، ولغة فاعلة للنص تحمل معها مفردات البيئة والشخصية والحدث، ولعل السبب في تميز قصص

المجموعة واعتبارها امتدادا عضويا للمجموعات السابق إصدارها في مسيرة الكاتب في مجال القصة القصيرة هو أن شخوصها عبارة عن وجوه نمطية من المسحوقين والمهمشين الذين تكاثرت عليهم، لكن هذه الشخوص أو هذه الوجوه تبدو كأنها نماذج يحمل كل منها سمات خاصة وأبعادا محكومة بمنظار طبقي واضح وحي، وهو ما سبق أن أحتفى به الكاتب أيضا في مجموعتي "الاختيار" و "حفل زفاف في وهج الشمس" قبل ذلك.

والمجموعة وإن كانت تعبر عن تلك الفئة من المهمشين فإنه من الصعب أن يدرس كاتب المجموعة كشكل ورؤية فنية دون المرور على كل قصة تلك التي تساهم في رصد الفاعلية الاجتماعية في الحدث، وأيضا فهم الحياة من خلالها فهما موضوعيا نابعا من المناخ العام للنص، ومن الهواجس والتيارات التي تتعرض لها هذه الوجوه في حياتها الخاصة.

وثمة "وجوه" كثيرة موجودة في المشهد القصصي والروائي المعاصر يتأرجح تشابكها وتداخلها من الناحية الفنية والبنائية ما بين القصة القصيرة والرواية فهناك رواية " وجوه " للكاتب المغربي محمد شكري وهى الجزء الثالث من سيرته الذاتية " الخبز الحافي " و " الشطار " وهناك " مرايا " نجيب محفوظ وهى مجموعة من الوجوه الحية النابضة بالحياة ولا شك أن " وجوه " مصطفى نصر تختلف عن " وجوه " محمد شكري في أشياء وتتقابل معها في جوانب أخرى محددة، فهى تختلف معها في أن شخوص مصطفى نصر " وجوه " موظفة داخل نصوص قصصية يحكمها نمط النص، وطبيعة الكتابة السردية القصصية الذي عرف بها الكاتب، بينما

السياق الخاص ب " وجوه " محمد شكري يعتمد على تكملة ما سبق أن رصده في ثنائيته "الخبز الحافي" و"زمن الأخطاء" أو"الشطار" من سيرته الذاتية الروائية، كما تتفق "وجوه" مصطفى نصر مع "وجوه" محمد شكري في أن توجهاتهما التي يفضحان فيها وجوها شبه حقيقية منتخبة من واقع كل منهما في سياق سردهما القصصي والروائي يجمع بينهما المكان "حي غربال في الإسكندرية"، و"مدينة طنجة في المغرب" ويجسد كل منهما واقع ما تعيشه هذه الوجوه، وما تمارسه في حياتها خاصة النماذج السلبية الحاكمة لواقعها المتهرئ، كما تختلف أيضا " وجوه " مصطفى نصر عن " مرايا " نجيب محفوظ وعن أعمال كثيرة تحتفي بالوجوه والشخصيات المطلة على واقع الحدث والحياة على اختلاف أنماطها انطلاقا أيضا من طبيعة السرد ونوع الجنس الأدبي المستخدم في هذا النمط من الكتابة.

وهواجس الذات في قصص المجموعة تنتقل ما بين الوعي والذات الفاعلة والدائرة حولها محور الحدث في مجموعة من المتناقضات والمفارقات والصدامات المتأرجحة بين العام والخاص، بين الأبيض والأسود في خط واقعي يستمد من التجربة السردية ذاتها عناصره الدرامية، إزاء ذلك فإننا نجد " وجوه " المجموعة تعبر وتجسد ما هو مطروح وممارس في الحياة، وما هو متواصل مع الواقع، حيث ثمة وجهات نظر تتبناها الوجوه المطلة من داخل النصوص التي تنعكس همومها وأفعالها وهواجسها على الوجه الواقعي الذي تعيشه الحياة في منطقة الحدث، فنجد هموما وهواجس اجتماعية نابعة من الأسرة، وهموما وهواجس سيكولوجية نابعة من الذات المحملة بموروث خاص، وهموما إنسانية صادرة من طبيعة الذات وما تحاول

أن تفرضه على الآخرين من ممارسات خاصة، كما نجد أيضا هموم العمل وما تحتويه من ممارسات فجة، وهموم العلاقات المتشعبة بين الرجل والمرأة، إن هذه الهواجس هى التي تحرك التفاعل الداخلي لوجه الشخصية التي تبدو كأنها نابعة من معاناة التجربة الإنسانية بزخمها الخاص وحقيقتها الموجودة على مستوى الواقع.

يتميز مصطفى نصر في إبداعه القصصي بصفة عامة، وفي مجموعة " وجوه " بصفة خاصة بأنه يهتم بتفاصيل الحدث دون اللجوء في بعض الأحيان إلى الحبكة ليحدد من خلالها رؤيته داخل النص، فهو يحاول تبسيط الحدث إلى أبعد الحدود حتى لو أدى ذلك إلى استخدام الفلاش باك أو الوصف أو تاريخ الشخصية وغير ذلك من الأساليب التي تساعده على بلورة الحدث واستنطاقه، وتأطير دلالاته للتعبير عن أدبية النص وفرضياته المحتملة، ففي قصة " سيد ملك السودان " يلجأ " سيد " هذا الوجه الناطق بمحتوى المكان إلى حيلة ليلفت إليه نظر أسرته التي تميز إخوته عنه، فأعلن أنه سوف ينتحر، ويدخل فعلا الشرفة لينفذ تهديدة ويحاول الجميع أن يثنوه عن عزمه دون جدوى ولكنه عندما بدأ يتلكأ عن تنفيذ ما عزم عليه، فطن الجميع لألاعيبه وحيله الساذجة فانصرفوا عنه وتركوه، حينئذ أعلن أن عملية الانتحار قد تأجلت، القصة على بساطتها تحمل قسطا من السخرية تجسد بعض الممارسات التي تلجأ إليها الشخصية المهمشة في سبيل الوصول إلى غاياتها من خلال عالمها الاجتماعي الخاص وفكرها الثقافي المحدود الذي يحول الأمور لخدمة الذات، فنجد أن شخصية " سيد " تحاول أن تحيط نفسها بهالة من

الحكايات المختلفة لتعويض النقص الذاتي لديه، وفي محاولة استحواذه على فكر واهتمام الآخرين بأن يوعز لهم بأنه على علاقة بفتاة جميلة، وأن هذه الفتاة هى التي تطارده، بل يشرك معه الآخرين في تضخيم هذه الفكرة، إنه شخصية مهمة وأن الجميع يجب أن يقفوا معه، وعندما فشل في ذلك لجأ إلى حيلة الانتحار علها تؤتي ثمارها وتحقق له ما يريد، إن سيد شخصية دونكيشوتية تصارع طواحين الحياة بأكاذيبها التي لا يصدقها سواه، وهو وجه من الوجوه التي نجح الكاتب في أن يجسد من خلالها زيف الحياة وتهرئها، وسقوط " سيد " هنا يمثل سقوط وجه من الوجوه المألوفة في الحياة.

على عكس هذا المفهوم نجد أن قصة " السؤال " تثير في قصص المجموعة قضية مهمة وهى قضية التبني التي حرمها الإسلام وما تتعرض له الحالة النفسية لشخوص القصة أو وجوهها المتصادمة " أنصاف " و زوجها " يسري " وابنهما بالتبني " تامر " هذه الأسرة التي كانت تعيش الحياة في رتابتها المعهودة دون أن تفهم معناها الحقيقي، عندما حضرت " أنصاف " أحد الدروس الدينية بالمسجد وتحدث الواعظ عن التبني في الإسلام وحكى قصة زيد بن حارثة الذي أراد النبي أن يتبناه إلى أن جاء الأمر من السماء بعدم مشروعية التبني درءا للأمراض الاجتماعية وحفظا للأنساب الحقيقية عند المسلمين ": أحسست أنصاف وقتها أن جسدها كله يهتز، وعرق بارد يتساقط داخلها، فتامر ليس ابنها، إنه ابن محروسة التي ماتت بعد ولادته بيوم واحد، وابن الشاب الذي مات في حادث أليم " (ص١٦)، منذ هذه اللحظة بدأت علاقة جديدة بين " تامر "

و"أنصاف" وزوجها " يسري " وصلت إلى حد القطيعة بينهم، وقد لجأ الكاتب في هذه القصة بالذات إلى الحبكة لمحاولة رأب الصدع الذي فجرته هذه القضية الدينية الإنسانية المهمة في سياق السرد، عندما واجه الجميع هذه المشكلة الاجتماعية المهمة التي حسمها الإسلام بصفة قاطعة، وتمثل شخصية " أنصاف " وجها آخر حائرا من هذه الوجوه الباحثة عن الخلاص من هذه الأزمة التي وجدت نفسها فيها دون أن تدري، فهى لا تريد أن تعيش مع ابنها " تامر " وتكمل معه مسيرتها التي بدأتها وهو طفل رضيع، ولكنها في الوقت نفسه لا تريد أن تغضب الله، وفي النهاية آثرت أن تبتعد عن مواطن الشبهات في هذا الموقف المحسوم سلفا، ورضيت بما قسم الله لها، وكان هاجسها الذاتي ألا تغضب الله وتصبر على الابتعاد عن ابنها بالتبني الذي مكث معها هذا العمر الطويل ": أسرع يسري إلى أنصاف التي صاحت فيه متحدية: – لقد مللت من هذا، إما أنا أو تامر في هذا البيت، قال في أسى: – سأترك لك الشقة، وسأذهب بابني إلى شقة أخرى "(ص ٢١).

وكما كانت "أنصاف" أحد الوجوه الفاعلة في قصص المجموعة، بحضورها الطاغي على حدث القصة في قصة " السؤال " نجد أن الكاتب قد احتفى أيضا بهذا الحضور الأنثوي في كثير من قصص المجموعة ولكن دون أن يلجأ إلى خاصية الجنس ومحاولة توظيف أبعاده في خدمة الحدث كما حدث في مجموعته الثانية " حفل زفاف في وهج الشمس " الموظف فيها الجنس كتيمة أساسية في كل قصص المجموعة، ففي قصة "هى" ومن خلال الأخت التي ذهبت تشتري لأخيها المدمن للأفيون " فص أفيون "

كمحاولة أخيرة لشفائه ضاربة عرض الحائط بما سوف تتعرض له في هذا الموقف الشائك من مواقف لا تستطيع مواجهتها كأنثى، ومع ذلك وبعد مجهود شاق في الحصول على ما تريد وجدت أخاها قد فارق الحياة ": أمسكت الأفيون في يدها وسارت، ماذا لو تتبعها البوليس، أو قد يكون بيت المعلم مراقبا، ياه، ستكون فضيحة – حينذاك – لا مثيل لها في عائلتها، بل في بلدتها كلها" (ص ٢٨)، إن المفارقة القدرية التي استخدمها الكاتب في هذه القصة جعل القوة الكامنة في الفكرة الواقعية للقصة تولد مسارا خياليا يمنح الكاتب مسافة إضافية لإضافة الدهشة إلى مسار القصة حتى نهايتها وذلك من خلال هذه الأخت التي تضحي بأنوثتها وتعرض نفسها لمواقف مشبوهة من أجل علاج أخيها بسبب دائه نفسه، وهو ما تفعله المفارقة أحيانا في القصة القصيرة، وفي قصة "الاختيار الصعب" تبدو المرأة هنا نموذجا إنسانيا حائرا، ووجها من الوجوه الباحثة عن الأمان الاجتماعي من طرقه المشروعة، وذلك من خلال " رتيبة " هذه المرأة التي مات زوجها فاضطرت إلى الزواج من صبيه، بعد أن أعيتها الحيل في سبيل ترتيب حياة أسرتها الصغيرة، الذي واصل مسيرته في إدارة محل الحلاقة الذي كان يمتلكه الزوج، كأنها بذلك تواصل مسيرة حياتها ومسيرة العمل الذي أنشأه زوجها حال حياته، وهى وجه من الوجوه النمطية التي تريد أن تعيش الحياة، وتريد لأسرتها الصغيرة الاستمرار بأي وسيلة دون أن يعكر صفو حياتها أي شيء، هاجسها في ذلك البحث عن سبيل الحياة بأي وجه من الوجوه، حتى لو اضطرت أن تضحي بأشياء ثمينة في حياتها، وربما كانت المرأة داخلها أيضا سببا في دفعها إلى هذا الطريق ": في الصباح استيقظت

متأخرة فقد نامت متأخرة أيضا عيناها متورمتان من أثر البكاء، سمعت صوت حلمي في الشارع وهى ما زالت فوق فراشها، لم تفتح الشرفة طوال اليوم، ولم ترسل إليه غذاءه ككل يوم، فهى لم تعد غداء لنفسها، حزينة وقلقة ولا تدري ما تفعل " (ص ٣٨)، وفي قصة " اكتشاف " نرى وجها أنثويا مألوفا على الساحة الاجتماعية بكل ما يحمل من سمات، فهو يحمل نواة اكتشافه داخله لا يظهر إلا عند أول محك يتعرض له وذلك من خلال هذه الزوجة التي تعامل زوجها معاملة جافة وتسير حياتها معه في رتابة وملل، إلا أنها حين قرر الزوج حضور زفاف شقيقته في دمنهور والمبيت هذا اليوم خارج البيت أحست كأنها قد فقدت الكثير لعدم قدرتها وعجزها عن احتمال ابتعاده عنها ومواجهة الحياة بدونه، لقد أكتشفت الزوجة أنها بدون زوجها لا تستطيع الحياة بمفردها ولو لليلة واحدة، وإنه كان كل شيء في هذا المنزل ": هو يتحملها ولا يظهر لها ضيقه بها رغم كل ما تفعله، كل يوم مطالب لكي تثير مشاكل معه " (ص ٤٢)، إن هاجس الزوجة هنا هو إحساسها كامرأة بالعجز والفشل في التواصل مع الحياة دون زوجها حتى لو كان هذا لليلة واحدة في حياتها وهو إحساس طبيعي تحسه المرأة كلما تعرضت لموقف مشابه لهذا الموقف ومهما كانت درجة الرتابة والملل التي تملأ حياتها مع زوجها، وفي قصة " وجوه " تترض " نادية " هذا الوجه الأنثوي المتحرر لعدة هزات وعذابات مأسوية تجعلها تغير نمط حياتها جذريا، فبعد أن كانت ترتدي الملابس الصارخة، والمايوه في رحلات مصايف الشركة، أصبحت الآن شيئا مختلفا تماما عما كانت عليه في الماضي، لبست النقاب وأصبحت تتعامل مع زملائها بحسابات

خاصة ":عندما جاءت لنقل بعض البيانات لم تحدثني، قالت لزميلة لي: " قولي له كذا كذا "، وأجبت الزميلة رغم أنها بيننا وتسمع ما أقول، اعترض زميل لي على طريقتها في العمل ولكنني قلت له إن ذلك لا يضايقني في شيء ولها أن تفعل ما تشاء ما دام لا يضايق أحدا " (ص ٦٦)، وبدأت أسمع عنها أشياء غريبة، تمتنع عن مصافحة الرجال حتى عندما دخل رئيس الشركة مهنئا بالعيد امتنعت عن مصافحته رغم أنه مد يده لها " إن " نادية " في هذه القصة وجه من الوجوه التي تشبه الريشة في مهب الريح، يتقاذفها الهواء وتلعب بها الحياة ولكنها رغم ذلك عرفت طريقها وأصبحت وجها من الوجوه المألوفة في حياتنا، تعيش الواقع وتعايشه بصورة أحست فيها براحة خاصة، وقد نجح الكاتب في إبراز وتجسيد الواقع من خلال مثل هذه الوجوه التي تجعل الحياة لها مذاقها الخاص ورؤيتها الفكرية، وفي قصة " الصوت الخافت " يطل علينا وجه آخر من وجوه هذه المجموعة من خلال هذه المرأة السلبية في حياتها التي مات زوجها فتزوجت شقيقه للمشاركة في تربية بناتها كعادة أهل الصعيد، ويحضر الشقيق للحياة معها هى وبناتها في الأسكندرية ولكنه يمكث بدون عمل يقوم به وتحاول بنات أخيه دفع أمهن إلى الحديث معه ودفعه للبحث عن عمل يرتزق منه ولكنها تعجز وتفشل في مفاتحة الزوج في هذا الأمر الحيوي، هاجسها في ذلك هذه الكوابيس التي تطاردها أثناء نومها بعد وفاة زوجها، والتي اختفت بعد زواجها من أخيه، لقد أرادت هذه المرأة للحياة أن تستمر أيضا بأي وسيلة من الوسائل حتى لو اضطرت أن تتحمل سلبية زوجها الأخير، إن اصطدام هذه الأسرة بهذه الجبلة الجديدة

التي لا تحمل أي نخوة رجولية على الرغم مما هو معروف عن أهل الصعيد تجعل هذه المرأة وبناتها في موقف وبؤرة عميقة من بؤر الحياة الاجتماعية، بؤرة تعبر عن مفارقة جديدة كالتي كانت في قصة " هى " فقد جاء شقيق الزوج ليتزوج أرملة أخيه ليشارك في تربية بنات أخيه، فإذا به قد أصبح عبئا جديدا يضاف إلى أعبائهم العائلية.

وتعتبر قصة " الصديق " من أجمل قصص المجموعة، بل إنني أعتبرها من وجهة نظري من أجمل ما كتب مصطفى نصر في إبداعه القصصي، حيث إنها تحتوي موقفا إنسانيا على الرغم من بساطته فإنه معبر عن واقع اجتماعي يحمل وجهة نظر إبداعية تمثل حلم الخلاص والبحث عن الحل لكل ما هو مستعصٍ في هذه الحياة، فرؤية الواقع في هذه القصة وما يتبعه من علاقات خاصة تربط بين أفراده وحركة الذات وحركة العالم الدائرة في فلك هذه الذات، والوجه المضيء المطل من خلال حدث هذه القصة يمنحها ثراء وخصوبة خاصة، فالراوي الصديق الذي يعيش عالمه الخاص بكل ما يحتويه من حيادية في الحياة وانحياز للجانب الإيجابي المضيء في علاقته مع الآخرين وقدرته على التأقلم بكل ما يحيط به في حالة مثل هذه الحالة التي عرضها الكاتب في قصته، وهو الشجار الذي حدث بين صديقه وزوجته والذي يحدث كثيرا، وعادة ما يبلغ الذروة في معظم الأحايين ثم تنتهي الأزمة في النهاية وينفرج الموقف، ولكنه في هذه المرة ومن خلال الاتصال التليفوني بالراوي يفهم الراوي أنها نهاية هذه الأسرة، وإنهم يقتسمون العفش الآن، وتتداعى خواطر الراوي، ويصور له خياله الخصب حصار أسرة الزوجة لزوجها من خلال أخيها وأخيها وهو الوحيد

الذي لا أسرة له تدافع عنه وتقف بجانبه، ويضيق الحصار على الزوج مما يؤدي إلى قتله، ويسرع الراوي إلى صديقه الذي يفاجأ بأن كل ما تخيله لم يحدث، وأن الزوج أصبح في الموقف المضاد، فعلى الرغم من استنجاده به ليقف بجانبه، وجده في موقف سلبي للغاية، بينما على النقيض فإن الزوجة هى التي ترحب به ":

فجأة وجدته أمامي في الحجرة.

- أرجوك اذهب الآن.

اندهشت واندهشت زوجته وأختها .. إنني لم أغضبه .. كل ما فعلته أن دافعت عنه.

- ألم تسمعني، تفضل، أنا قادر على حماية نفسي، لا أريد تدخلا من أحد.

أحست هى بي قالت:

- سأعد لك شايا "

إن جاذبية المفارقة في هذه القصة تعطينا إيحاء بمصداقية ما يحدث على مستوى الواقع وعلى مستوى التخييل، فهذا التناقض الذي تمكن من الراوي وجعل يتخيل مقتل الزوج على يد أهل زوجته، ومسارعته لنجدته، ثم اكتشافه وجه التناقض في هذا التداعي في خواطره، بل تنكر الزوج له على الرغم من أنه هو الذي طلب نجدته، يعطي نهاية القصة أبعادا خاصة

من ناحية المضمون وأيضا من ناحية الشكل الذي يعتبر هو صلب المفارقة في القصة القصيرة.

كما تعتبر قصة " **هاتف من بعيد** " نموذجا حيا للقصة النفسية عند مصطفى نصر حيث تحتوي هذه القصة على أبعاد نفسية حادة تقترب من حدود المرضية عند الشخصية المحورية للقصة وهى شخصية " عدلي " الذي يعمل بشركة الورق ويشارك أسرته في أعمال الجزارة في أوقات فراغه، ولما كان عدلي معروفا عنه الاستقامة والتدين وحسن الخلق، فقد تأثر تأثيرا بالغا حينما رفض أحد الخفراء أن يدخله ليس سكاكين الذبح الخاصة بأقاربه داخل الشركة، مع أن هذا الأمر مألوف للجميع، واعتبر هذا إهانة بالغة له، ومنذ هذه اللحظة يتغير نمط حياة " عدلي " وتهاجمه الكوابيس عند نومه ويحلم أكثر من مرة بأنه يقتل الخفير، ويستحوذ عليه هذا الهاجس لدرجة أنه يفاتح فيه زوجته التي تحاول أن تبعد عنه هذه الوساوس والهواجس بأي طريقة ": أمسك كوب الشاي باللبن وشرد، لقد قرأ في أحد الكتب :" أن وحي المؤمن منامه " وهو مؤمن وموحد بالله كما أنه سمع هذا القول من أحد الوعاظ، لا يدري في أي مسجد "، ونفذ عدلي هواجسه وطعن الخفير وهو يردد " هذا أمر الله ".

القصة في مدلولها لها قيمة فنية عالية لارتباطها بمنطقة الهواجس الذاتية التي نجح الكاتب في أن يتخطاها ليتكيء على إشكالية مهمة وهى إشكالية الفهم الخطأ لأركان ديننا الحنيف كما سبق أن أوضحه الكاتب في قصة " السؤال " وفي قصة " وجوه "، كما نجح الكاتب أيضا في إنهاء

قصته بهذه النهاية المأسوية المبنية على نفس الهاجس المسيطر على شخصية " عدلي " وهى أن الأمر قد جاءه بالقتل في منامه الذي هو دليله على حد زعمه، بينما الواضح من السياق العام للقصة ومن مناخها الدال عليه نفسية عدلي وما يحيط بها من أقاويل، ولا شك أن الكاتب لم يوضح هذه التيمة في نسيج النص، ولكنها النتيجة الحتمية التي تفهم من وراء السطور.

ثمة قصص أخرى تعبر عن " وجوه " متباينة، ومختلفة تتماهى فيها الشخصية وتعبر عن غرائبية الحياة وقوانينها الخاصة التي دائما ما تجعل الحقيقة أغرب من الخيال، وكما قال الروائي الإنجليزي " هنري جيمس " ليست للبيت القصصي نافذة واحدة بل عدد لا يحصى من النوافذ، وكل نافذة من هذه النوافذ من هذه النوافذ من الممكن اختراقها والدخول منها، وكما يقول الكاتب الإنجليزي " سومرست موم " إن الكاتب لا يكتب إلا قصة واحدة والباقي تكرار لهذه القصة ولكن بطرق مختلفة، ولا شك أن قصص " القصر الكبير " و " الوحش " و " الأستاذ " و " الزائر " و " الخلاص " هى نوافذ قصصية تطل منها وجوه وشخوص على الواقع، بعضها تتفاعل المواقف الإنسانية مع طبيعته مثل " منصور الغندور " في قصة " القصر الكبير " والأستاذ في قصة " الأستاذ "، وبعضها يحاول أن يستثمر الواقع لخدمة واقعه الذاتي مثل الزائر في القصة التي تحمل العنوان نفسه، وشخصية " حسن بتاع العوالم " في قصة " الوحش "، والأرملة في قصة " الخلاص ".

إن القصة القصيرة لا تستغنى أبدا عن الوجه أيا كان ولا عن الفعل أيا كان ولا عن التفاعل بين الوجه والفعل الذي تقوم به، وقد نجح مصطفى نصر في أن يمزج كل هذه العناصر ليشكل ويجسد منها عالمه القصصي في مجال القصة القصيرة، كما نجح قبل ذلك في تعري الواقع، وإبراز وجهه المعروف، وتأصيل عالمه القصصي والروائي بهذه الشخصيات والوجوه المعبرة عن الواقع وعما يحدث فيه م ممارسات إنسانية.

مجموعة "جوع القلب" والعزف على تنويعات إنسانية

تمتاز قصص محمد الجمل القصيرة بأنها تخرج من معطف وعباءة القصة المتضمنة أبعادا وجوانب إنسانية، تأثر بها من خلال إطلاعه على تراث القصة القصيرة العالمية والمحلية، وعبر تجربة خاصة تعتمد في تشكيلها وصياغتها على رؤى فكرية، وإبداعية متنوعة تأخذ من الواقع المعيش، والجوانب الإنسانية المتباينة محاور كتابتها، كما أنها تعتمد على شرائح متنوعة من الحياة ترتكز على تأصيل خطوطها، وإبراز نواح محددة من الشخصيات، والمواقف، والمشاهد.

والأحداث الواقعية المأزومة، والمهترئة، لذا نجد أن مؤثرات تشيكوف بأبعاده الإنسانية توجد بشقائها ومآسيها في عديد من قصصه، كما نجد أيضا أن ثمة مؤثرات لجي دي موباسيان بقصصه التي تحاور الواقع وترصده رصدا إيحائيا، وسومرست موم بقصصه الواقعية المعبرة عن الإنسان والإنسانية، وغيرهم من كتّاب القصة القصيرة وجدوا بإلحاح شديد داخل نصوصه القصصية من خلال هذا الزخم الإنساني الشديد الحضور في نسيج هذه القصص الواضح فيها معالجته واحتفاؤه بالإنسان في واقعه المعيش، وضغوط الحياة المادية الواقعة على كاهله، كما نجد أيضا أن هناك مؤثرات محلية وافدة من أعمال يوسف إدريس ونجيب محفوظ ومحمود البدوي وسعد مكاوي وغيرهم من كتّاب القصة الذين أصلوا هذا الفن

وبعثوا فيه من الروح ما جعله عند كثير من الكتّاب الذين جاءوا من بعدهم، ومنهم محمد الجمل الذي تتبلور وتتحدد ملامح الواقعية عنده في شكل جديد أطلق عليه بعد ذلك الواقعية الجديدة كناية على هذا التيار القصصي الذي ظهر في عديد من الأعمال القصصية والروائية، المتغلغل في مجريات التحول الذي طرأ على الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، ومن ثم انعكس ذلك على الأدب بصفة عامة وعلى القصة القصيرة والرواية بصفة خاصة، فارتبطت الرواية بتجسيد واقع الحياة والمجتمع بشرائحه وقضاياه المختلفة، بينما ارتبطت القصة القصيرة بالتعبير عن الفرد وواقعه، وكما يقول فرانك أوكونور في كتابه الصوت المنفرد (ص ٧):" .. الرواية هى صوت المجتمع، في حين أن القصة القصيرة هى صوت الفرد "، ومن ثم كانت القصة القصيرة هى الفن الأمثل لتكثيف المشاعر الإنسانية في لحظات وومضات كاشفة تبلور الموقف، وتحدد من الحدث رؤية الكاتب تجاه الموقف الذي يعبر عنه في هذه الومضات السريعة النافذة واللاقطة لمجريات الواقع، لذا نجد أن محمد الجمل في مجموعته "**قبل رحيل القطار**" التي صدرت عام ١٩٧٩ وتمثل بواكير أعماله القصصية الأولى يحتفي بأزمة الإنسان المعاصر وصراعه مع قوى أقوى وأعتى من إمكاناته الذاتية، كأن هناك صراعا ممتدا، ومعقدا بين شخوص ربما تكون علاقتهم هى أقرب إلى الحميمية منها إلى الصراع الدائر بينهم، كما أنه يستلهم أيضا من المواقف والأحجاث البسيطة أعمالا إبداعية يتفاعل فيها الفن مع الإحساس بوطأة الحياة وتعقيداتها في شتى مناحيها.

كما نجده أيضا في مجموعته الثانية التي جاءت تحت عنوان "**هناك خطأ ما**" الصادرة عام ١٩٨٠ يعتمد فيها على الغوص داخل أعماق الإنسان ليستخرج منها لمسات إنسانية كاشفة لعالم داخلي يتسم بالتعبيرية والمشاعر الإنسانية المتضاربة من خلال لحظات المعاناة النفسية المتولدة عن التوتر والهواجس الذاتية المأزومة وغير ذلك من العلاقات المتردية داخل النفس البشرية بهمومها وقضاياها وتجربتها التي تبدو ممزقة في بعض الأحيان، حيث جيشان العواطف، وفورة المشاعر هى الصفة الغالبة على معظم قصص المجموعة.

كما نجده أيضا في مجموعته الثالثة "**داخل الكابينه**" التي صدرت عام ١٩٨١ يصور الواقع ويجسد فيه معالم إنسانية متمردة على رتابة الحياة، وإيقاعها الخانق البطيء، وطغيان المادة على المشاعر والعواطف الإنسانية، الأمر الذي يولّد نوعا من الأثرة والأنانية في جنبات المجتمع، وهو أمر ظهر في نسيج قصص هذه المجموعة واضحا جليا من خلال المفارقات والمتناقضات التي تغلف الممارسات الواقعية للإنسان، بتوجهاته المادية والإنسانية المتبانية.

وفي مجموعته الرابعة "**كوكتيل**" الصادرة عام ١٩٨٥ يتوغل محمد الجمل في أبعاد الزمن ولحظات الإنسان الخاصة ومواقفه الحياتية في شاعرية إنسانية ليستخرج لنا منها ومضات قصصية محملة بخلجات وأبعاد إنسانية متشبعة ومتداخلة، يكشف لنا فيها مواقف من الحياة محملة بالانفعالات

والمشاعر الإنسانية المتضاربة والمتداخلة التي جاءت من خلاصة تجارب إنسانية فرضها الواقع بكل ما فيه من تعقيدات، وجوانب سلبية حاكمة.

وفي مجموعته "**قارئ الفنجان**" التي صدرت عام ١٩٨٧، و "**كعب الخير**" الصادرة عام ١٩٦٦ يعزف محمد الجمل على الوتر نفسه والتنويعات نفسها التي سبق أن عزف عليها في مجموعاته السابقة حين جسد الممارسات الإنسانية نفسها، والصدامات نفسها مع الواقع والحياة، فنجد ثمة مظاهر من الصخب واللوحة الواقعية المكثفة التي تعتني بالمضمون الإنساني الخصب نفسه، والنموذج الواقعي المعبر عن أفكار وانفعالات متباينة عاكسة لممارسات الإنسان ومتناقضاته الذاتية، وهى التنويعات نفسها التي عزف عليها في مجموعاته القصصية السابقة ولكن من خلال منظور آخر أحتفى فيه بالعلاقات نفسها المتصادمة بين الإنسان والواقع من خلال البطل الذي يعيش لحظات السقوط والصعود، ويعاني من الهزيمة والبحث عن الزمن المفقود والضائع حوله.

ولعل مجموعته القصصية الأخيرة التي صدرت تحت عنوان "**جوع القلب**" ٢٠٠٣ تأتي هى الأخرى محققة لعديد من التوجهات التي حققها الكاتب في مجاميعه السابقة، من خلال العزف على أبعاد إنسانية، وجوانب واقعية تطول الإنسان في كل مراحل حياته، وفي كل صداماته وارتطامه الشديد بواقعه المعيش الصاخب والمأزوم في معظم حالاته، فهو في قصص هذه المجموعة، كما هو في قصص مجموعاته السابقة ينتقي من الواقع لحظات حرجة وحادة يكشف من خلالها عما يدور داخل النفس البشرية

من تأزمات، وتفاعل متبادل، كما ينتقي الرهافة والحساسية نفسيهمت في التناول لحظات بسيطة وومضات فنية ليحيك منها مواقف وإبداعات غاية في الإنسانية تنم عن موهبة كاشفة ولاقطة لما تحويه الحياة من مشاعر إنسانية تعبر وتجسد واقع الإنسان في شتى صوره وتحولاته.

ففي قصة "**جوع القلب**" تتجسد المفارقة الواقعة بين الواقع والخيال، بين الحلم والحقيقة، بين الوهم المسيطر على وعي الفنان التشكيلي من محاولته بيع لوحاته بأسعار مرتفعة ربما تتجاوز حد الخيال، وبين متطلبات أسرته الضرورية غير المتوفرة، ومن خلال الصدام الحتمي بينه وبين زوجته، يبرز جوع القلب وجوع البدن يصطدمان صداما يتحول معه الموقف إلى ما يشبه الصراع بين الروح والمادة، بين الفن والخبز، بين متطلبات الحياة المادية، والطموحات الإنسانية المتغلغلة في عمق الإنسان، خاصة إذا كان هذا الإنسان فنانا يحمل حسا متوقدا ووعيا بالواقع الفني يسيطر على مشاعره وإدراكه الإنساني والفني في الوقت نفسه.

وعلى الرغم من هذا التراكم الذي طرأ على لوحاته ثم أخذ يزحف ليحيل المكان إلى نوع من الصخب والعنف، والسطوة الطاغية على مقدرات ومفردات حياة أسرته الضرورية نجده في النهاية يرضخ لما يمليه عليه الواقع، ولكن الأزمة تتفجر عندما يرتطم واقعه مع طموحاته، من خلال جوع القلب الذي فجر هذا الصراع داخله، فيتهاوى البطل وتتساقط محتوياته ويتحول مرسمه إلى حالة خانقة لا تطاق :" اللوحات تكثر وتتزايد، تعج بها الأركان، تزحف فوق الأرض، تتمدد كأفعوان تبتلع

الفراغ المحيط به، تحاصره، تحتويه، تضيق عليه الخناق، ترتفع لأعلى كالفيضان، ترتفع ثم ترتفع حتى تعانق سقف الحجرة "، إن البعد الإنساني الذي يحتويه وطبيعة الواقع، لكن طموحاته الفنية تحتوي كل ما حولها وتغلق الطريق أمام كل ما يريده الواقع المأزوم، ولكنه حين يعي حجم الموقف يكون الطريق قد سد أمامه وأصبح الواقع خانقا ومدمرا وغير مطاق بالمرة.

وفي قصة "**وداد**" يبرز هذا الجانب الإنساني لشخصيتين نسائيتين تقابلتا فجأة وعلى غير انتظار، ولكن طبيعة هاتين الشخصيتين المتناقضتين هى التي تحكمت في المقابلة، وفي كل جزئياتها ومحتوياتها الذاتية، فهذه السيدة العجوز التي فقدت بحكم الزمن والسن الرؤية والنظرة والذاكرة تنظر إلى السيدة التي قابلتها من خلال بصيص ضعيف من نور الذاكرة، ولكنها لا تتعرف عليها تماما بحكم السن والوهن الذي اعترى إمكاناتها الجسدية بينما " وداد " تتذكرها تماما، وتعرفها جيدا وهى من خلال محاولة معابثتها تضع يدها على الجانب الإنساني المفقود عند هذه السيدة العجوز، ولعل الحوار الأخير في النص هو الذي حدد الموقف الإنساني والبعد المفقود والضائع لماهية النص كله :" استعادت وداد هيئتها المعتادة، انتابتها لحظة إحباط مرة، حاولت أن تخفيها تحت سطح أعوامها الأربعين، تجسدت لها غربتها بعدما فقدت حماس اللقاء. استعدت لمواصلة طريقها عندما سألتها السيدة العجوز فجأة:

- ألا تعرفين إن كانت تزوجت أو لا ؟

ردت وداد بلا مبالاة:

- لم تتزوج، وأظن أن قطارها قد فات.
- ألم تعد من سفرها ؟
- لا أظن أنها قد عادت.
- كان يجب أن تحصل على إجازة من وقت لآخر. رددت بفتور:
- ربما هى في إجازة الآن.

لم تنتظر ردا وإنما واصلت طريقها نحو باب النادي وهى تلتقط بإصبعها دمعة ساخنة حزينة"، (ص ١٥)، لقد أحست وداد من خلال هذه اللقاء، ومن خلال هذا الحوار العفوي الذي جمع بينها وبين هذه السيدة بنوع من الإحباط الشديد، وبنوع من الغربة الذاتية.

وقد نجح الكاتب في التعبير عن الحالة النفسية لشخصية وداد من داخلها، بينما السيدة العجوز تتعامل معها بتلقائية شديدة، خاصة عندما قالت لها في نهاية الحوار بمنتهى العفوية – – سوف أتصل بأمها عندما أعود إلى البيت، لأعرف أخبار وداد .. هى جارتنا .. ألا تعرفين ؟

لقد أوقفت هذه الجملة وداد مسمرة في مكانها لا تعرف ماذا تقول ولا تفعل ؟، لقد سبقتها دموعها عندما واصلت طريقها إلى باب النادي، كما أنه من الملاحظ أن العنوان الدال والمعطي للنص والمكّون من كلمة واحدة كان هو الآخر معبرا عن كنه الموقف والمشهد بأكمله " وداد " وهو أيضا تعبير عن الحميمية والود والحب الذي كانت تحمله وداد صاحبه هذا الأمس لهذه السيدة منذ زمن بعيد والذي لا يضيع مهما مرت عليه السنون، وهو يعطي دلالة هو الآخر عن الجانب الإنساني والبعد العميق

في دلالة المعادل الموضوعي للنص والذي يتجسد في مرارة الشعور الذي تحس به شخصية وداد وهى ترى مرحلة من مراحل العمر متمثلة في مرحلة هذه السيدة التي كانت تعرفها جيدا وما فعله الزمن بها وما يفعله بنا جميعا في مرحلة الشيخوخة.

وفي قصة "**سؤال كل يوم**" يتجسد في هذا النص القصصي المتميز موقف ربما يتكرر كثيرا على مستوى الواقع، وقد نجح الكاتب في رصد واقع هذا النص من خلال هذه الجزئيات الصغيرة النابعة من الموقف المتأزم للأم وصغيرتها، وتجسيد الناحية النفسية التي تمر بها كل منهما كل يوم من خلال هذا السؤال الأبدي الذي يتردد كل يوم في نفس الأم وفي عقل الصغيرة، أين ستذهب الأم بصغيرتها حتى تفرغ من عملها ؟ بينما الصغيرة تفكر في السؤال نفسه ولكن بطريقتها الطفولية العفوية التلقائية، أين ستتركها أمها لحين عودتها من عملها ؟ تتعارض الرغبتان في وقت واحد على الرغم من أن السؤال واحد ويتردد كل يوم، فالأم تريد اللحاق بعملها الذي تأخرت عليه، فلا يوجد لديها سوى أن تترك صغيرتها لدى طنط نعيمة، لعلها صديقتها أو قريبتها، والابنة لا تريد هذا المكان لأن طنط نعيمة تذيقها الأمرين، ويحدد الكاتب من خلال نفسية كل من الأم والصغيرة وضيعة واقعهما في جزئيات صغيرة نجح في صياغة الواقع النفسي لكل منهما حيال هذا الموقف المأزوم من النص والذي يدور حوله سؤال كل يوم : " السؤال ما زال يلح والإجابة مستعصية، وإشارات المرور مملة وطويلة، وزحام السيارات يزيد مهملة التفكير بقدر ما يستحق الأعصاب،

تجاوز الزمن الثامنة صباحا، تأخرت عن العمل وانتهى الأمر، أعصابها تتآكل مع حركة عقرب الثواني أفاقت على سؤالها.

– حتوديني فين النهاردة يا ماما ؟

لسعها السؤال رغم توقعها له، لم يبق سوى حل واحد.

قالت مضطرة وهى تتوقع رد الفعل.

– عند طنط " نعيمة " يا حبيبتي.

صرخت الصغيرة، تشنجت، دبدبت بقدميها، شدت ذيل حصانها بعصبية، علا تشنجها.

– لا .. لا .. مش حاروح عند طنط نعيمة .. بتضربني .. بتحبسني (ص ٢٣).

القصة تعزف على تنويعة إنسانية لواقع غير إنساني يبدو من سياق النص حول العلاقة التي تربط الأم بابنتها، والبنت بهذه المرأة التي تعرف ماذا ستفعله مع هذه البنت الصغيرة :" انفتح الباب التقتطها " " نعيمة " بأعصاب باردة، هى تفهم وتعرف ما يجب عمله، غيبهما الباب الموصد " (ص ٣٤)، وهى رصد لبعض صور الصراع والأبعاد الإنسانية والصدامات بين الإنسان ونظيره، وبين الإنسان المأزوم والمغلوب على أمره وممارسات المجتمع المطوّق لرغباته وطبائعه، لذا جاءت هذه القصة معبرة عن الإنسان من الداخل وارتباط واقعه مع رغباته، وأيضا ارتباط طموحاته

مع نوازعه وطبائعه الشخصية، وهو ما نجده أيضا في قصة " الكوب " من خلال شخصية " سيد " الذي يتزوج " سنية " التي كانت تعمل في بيت الست نعمات ذات الحسب والنسب، فهى تضع له الطبلية وتنظم له محتوياتها كما كانت تفعل في بيت سيدتها قبل زوجها، ولكن سيد يريد أن تكون الأمور على طبيعتها، سنية تصب له الماء في الكوب، بينما هو يريد أن يشرب مباشرة من القلة، هو لا يستطيع أن يتحمل هذه التقاليع وتلك العادات التي اكتسبتها سنية من البيوت الأرستقراطية، هو يريد حياته كما هى وكما يحلو له أن يفعل بها، سنية تتذكر هذا الموقف الذي قلب الأوضاع بعد ذلك رأسا على عقب وتحولت سنية من خادمة لسيد إلى زوجة ابتداء من هذا الموقف العصيب الذي كاد يعصف بحياتهما :" في ذلك اليوم وفي تلك الساعة طلب القلة من جديد، وما إن بدأت تصب الماء في الكوب حتى سحبه من يدها، وبكل ما يملك من عصبية وقوة قذف به نحو الحائط، تناثرت شظاياه في أرجاء الحجرة، ارتجت سنية .. لم تنطق، شلتها المفاجأة، قال سيد بلهجة قاطعة : من الآن سنشرب من القلة وسنأكل مثلما يأكل أهل الحي " (ص ٣٦)، القصة عبارة عن فلاش باك استعادت به سنية هذا الموقف الذي حولها إلى زوجة تعرف طلبات زوجها، وهو لقطة إنسانية لعلاقة إنسانية بين الرجل وزوجته في موقف التقطه الكاتب في ومضة ذكية ليعبر من خلاله عن علاقة إنسانية جديرة بالتعبير عنها قصصيا.

إن القصة القصيرة عند محمد الجمل نوع من التعبير الرمزي والواقعي والمطلق خاصة إذا كان الإنسان هو المحور المعّول عليه النص، ولعل قصص

محمد الجمل جميعها منذ بواكيره الأولى حتى الآن تعبر عن الإنسان الواقع بين منطقتي الواقع والتحولات الطارئة على واقعه، كما نجد أن البعد الإنساني متوهج دائما في أعماله، وهو في قوالبه الفنية يعمد دائما إلى إيجاد نوع من الدهشة والإبهار في الجوانب والأبعاد الإنسانية التي يجسدها في نسيج نصوصه القصصية، ولعل حساسية القصة القصيرة عند الجمل تجاه الواقع والحياة والمجتمع هى التي تلهمه هذه المضامين التي يجد فيها ترميزا للواقع وبحثا عن جماليات القصة القصيرة المعبرة عن الإنسان المطحون والسائر طريقه في عفوية وتلقائية فيجد في طريقه الأزمة والكابوس والطريق الوعر لكن الجمل في هذه القصص كثيرا ما يضع يده على البناء باللقطة الزمنية التي تعبر عن مطلق الإنسان مثل قصص " لقاء الغرباء "، " حالة مستعصية " وقصة " جوع القلب " الذي وسمت بها المجموعة، كما أنه أيضا يحتفي بالجانب النفسي من الإنسان لارتباط هذا الجانب بالأبعاد الإنسانية المتأصلة في الأحداث والمواقف والممارسات التي قد تبدو في بعض الأحيان بسيطة ولكنها تتحول إلى عمل إبداعي وفني له تأثيره العميق على وجدان المتلقي من خلال تأويله وتحويره ووضعه في منطقة الوعي والإدراك النابضتين بأبعاد إنسانية مشابهة لما توجد داخل نصوص هذه المجموعة.

مجموعة " عربة خشبية خفيفة "

بين واقع التاريخ وتاريخ الواقع

التاريخ الفرعوني واستلهامه في الكتابة القصصية والروائية يعتبر من العلامات المهمة في الفن القصصي، حيث يحمل هذا التاريخ في طياته معالم الحياة كلها بكل مقوماتها وأبعادها المختلفة من علاقات إنسانية مكثفة وصراع ونضال وبحث عن الحرية، وقضايا الواقع وفلسفات، الحياة والموت، وكل ما يتعلق بواقع الإنسان في كل زمان ومكان باعتبار أن الحضارة الفرعونية من أقدم الحضارات التي وجدت على ظهر الأرض وباعتبار أن هذه الحضارة تحمل سمات الحضارة الإنسانية كلها.

ولا شك أن استلهام هذه المنطقة الحية من التاريخ في تجسيد معالم من نصوص الفن القصصي والروائي يعتبر إثراء لهذا الفن، وتعبيرا صادقا عن معنى الحياة بكل ما تحمل في طياها من زخم إنساني، وعلائق متشابكة، وصراعات حادة، وحروب مدمرة، وقد استلهم عديد من الكتاب المصريين والأجانب هذه المنطقة المتميزة من التاريخ الفرعوني القديم في بعض أعمالهم السردية مستخدمين الحياة المصرية القديمة وبعض الأساطير النابعة

منها، كمحتوى ومضمون موظفين هذه التيمة في أعمالهم خاصة ما يرتبط منها بأحوال التاريخ المتصل بمراحل النضال المختلفة في بلورة، وإعادة صياغة الواقع الآتي بزخمه وعلائقه المتشابكة والمعقدة في الحياة المعاصرة، وباعتبار أيضا أن التاريخ دائما ما يعيد نفسه في مواقف وأحداث كثيرة حدثت فيه على مر العصور، فكانت إبداعات كل من نجيب محفوظ في رباعية الفرعونية " عبث الأقدار " ورادويس، وكفاح طيبة، والعائش في الحقيقة "، وإبداع عادل كامل في روايته " ملك من شعاع " وعبد الحميد جودة السحار في روايته " أحمس " وعلي أحمد باكثير في مسرحية " إخناتون " وحسن محسب في مجموعته القصصية " رغبات ملتهبة " وسعيد سالم في روايته " عاليها أسفلها " ومحمد الجمل في ثلاثيته " آمازيس، وبسماتيك الثالث، ووزاحر ضبع ميدان القتال "، كما وُجدت هذه المنطقة أيضا في الأدب العالمي في رواية " نفرتيتي وحلم إخناتون " للكاتبة الفرنسية مصرية الأصل آندريه شديد، ومسرحية " إخناتون " لأجاثا كريستي، ورواية " سنوحي " للكاتب الفنلندي ميكا والتاري التي استوحاها من قصة الطبيب المصري الفرعوني " سنوحي " أحد رجال حاشية الملك أمنحمات الأول، وغيرهم من الكتاب الذين استلهموا طبيعة الحياة في مصر الفرعونية ومراحل النضال المختلفة فيها مما أضفى على كتاباتهم أبعادا لها خصوصيتها في التناول وبحيث مزجت حكايات مستقاة ومستلهمة من التاريخ الفرعوني بالواقع الآتي المعاصر في أعمال قصصية وروائية تتسم بالرمز واستخدام قناع التاريخ في التعبير عن حاضر الأحداث خاصة تلك التي شهدتها مصر والمنطقة العربية في صراعها مع العدو الصهيوني بحيث

جمعت مشاهد لشخوص وأحداث ومواقف مستلهمة من تاريخ الفراعنة كثير من الأحداث التي نجد لها أمثلة في عصرنا الحديث.

وفي مجموعة " عربة خشبية خفيفة " للقاص قاسم مسعد عليوة تبرز هذه التيمة نفسها التي استلهمت معالم من الحياة المصرية القديمة في نسيج هذه المجموعة، وجعلت من فلسفة الحياة القديمة بكل أبعادها وبعض الأساطير الشهيرة المرتبطة بها منبعا لبعض مضامين هذه القصص وصورة حية مزجها الكاتب بواقع النضال التي مرت به منطقتنا العربية في حاضرها ضد العدو الإسرائيلي حيث أوضح الكاتب الدافع الأساسي لكتابة هذه القصص في التذييل الذي جاء في نهاية المجموعة بحيث استهوته طبيعة الحياة الفرعونية القديمة ففجرت لديه ينابيع الإبداع في مرحلة من مراحل شبابه وهى فترة التجنيد الخاصة به بالقوات المسلحة خاصة أن هذه المرحلة حفلت بجوانب سلبية وإيجابية في ممارساتها العامة إذ إنها كانت خلال فترة مرحلة الاستنزاف مع العدو ثم المرحلة التي تلتها وهى مرحلة اللاسلم واللاحرب، في هذه الفترة كان طبيعي أن يستلهم الكاتب المبدع أمجاد مصر القديمة خاصة تلك التي ترتبط بمراحل النضال والكفاح ضد الغزاة وضد كل من حاول النيل من حرية الأرض المصرية من الأسيويين الرعاة وغيرهم من كافة الأجناس هواة التوسع الاستعماري، والمجموعة بها قصص كتبت ابتداء من أوائل عام **١٩٧٢** أي قبل حدوث حرب أكتوبر إذ كان هذا الأمل يراود الكاتب كما يراود الجميع خلال تلك الفترة، كما أن بها أيضا قصصا كتبت في مراحل متأخرة عن هذا التاريخ وهى جميعها تعبر عن واقع الروح المصرية النضالية المستمدة من التاريخين القديم والحديث، كما

حفلت المجموعة في الوقت نفسه على نواح تجريبية في تقنيات الفن القصصي لعب فيها المتخيل والفانتازي والشخصية والحدث دورا مهما في تجسيد ملامح القص لدى الكاتب، وقد حاول الكاتب أيضا في بعض قصص الجموعة تحفيز القارئ على المشاركة التأملية في بنية نصوص المجموعة استجابة لما أورده في تزييل مجموعته من خلال تفردها في نواح كثيرة كالتخيل والتسجيل والتأصيل والابتكار والتفرد وغيرها من نواحي الجدة والإبهار في التناول، وكما قال الكاتب على سبيل الإبانة في نهاية المجموعة :" لم تكن هذه القصص مجرد قصص، الشكل على الرغم من كونه جديدا، بالنسبة لي على الأقل، لم يكن يعنيني كثيرا، فقد كان جل همي منصبا على استقراء أجواء النكبات التي حاقت بنا والانتصارات التي حققناها، وكنت معنيا باستنهاض الهمم بالفن، مراعيا عدم السقوط في شراك البروباجندا الخداعية، ولا دعاوي التوجيه المعنوي الخائبة، وقتها كنت مهموما بالبحث عن الأصيل الدائم في المواطن المصري .. عن سر الجمرة المتقدة بين ضلوعه .. وعن منابع المرح التي يستقي منها نكاته وضحكاته، نحن شعب لن يموت، هذا ما رسخ في نفسي، وما برحت أعبر عنه في قصصي، المدهش أنها لم تكن قصصا واصفة أو راصدة، لكنها كانت قصص النبوءة، وعلى الرغم من هذا الإيضاح الذي استوقفنا في تذييل المجموعة فإن الشكل الفني للمجموعة جاء محققا لكثير من الآمال في إبداعات قاسم مسعد عليوة خاصة أن بعض قصص المجموعة قد تجاوز عمر كتابتها أكثر من ثلاثين عاما قبل نشرها في هذه المجموعة، وكانت اللغة تتواءم مع مقتضيات الحال في كل نص من ناحية التقطير والتكثيف

في اختيار الجمل والمفردات المحققة لمضمون النص كما أن بعض النصوص من جاءت بها الجمل متوترة إلى أبعد الحدود طبقا لما يمليه الحدث والمواقف وطبيعة الشخصية، مثل قصص " عربة خشبية خفيفة " و "كاموس " و " إيبس " و " نقوش غائرة على حجارة متناثرة في مقبرة آيلة للسقوط "، كما أن بعض النصوص الأخرى جاءت فيها اللغة شاعرية مثل نص " الميت " وقصة " الجزء الناقص "، كما طال التجريب عديدا من قصص المجموعة لطبيعة الموضوع والمزج بين التاريخ والواقع في بعض منها، ومن ثم اللعب على أكثر من مستوى داخل النص، مثل قصص "الاستعراض" و"كامس" و"عربة خشبية خفيفة"، كما وظف الكاتب الأسطورة الفرعونية كما في قصص "الميت"، و"الجزء الناقص".

كانت هذه مقدمة لابد منها قبل أن نتطرق للحديث عن نصوص هذه المجموعة وتحليل وقراءة بعض منها باعتبارها إحدى المحطات المهمة في إبداع قاسم مسعد عليوة هذا الكاتب الدؤوب المتميز.

استهل الكاتب مجموعته بنص شعري غنائي تمهيدي بعنوان "**الميت**" أضاء فيه ملامح من أسطورة إيزيس وأوزوريس إله النماء وأخيه ست إله الشر ومصرع أوزوريس على يد ست والبحث المضني من الزوجة الوفية إيزيس عن جثمان زوجها في كل مكان كأن النص يخاطب مصر كلها الباحثة عن هويتها وعن وعيها وروحها في آتون هذا الزخم من الشر المستشري في الوجود الإنساني برمته، ولعل المعنى في هذه الجزئية ينبع من طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي الذي كان على أشده أثناء كتابة البدايات

الأولى لهذه المجموعة متمثلة في هذه النص الشعري السردي النابع من وجدان الكاتب والمعبر عن ما يجول داخله من أحلام وآمال بالصحوة الكبرى وعودة الروح إلى الجسد الميت في هذه المرحلة واستيقاظ الهمة المصرية بإعادة إيزيس الحياة إلى جسد أوزوريس الرمز الذي يعبر عن الحياة المصرية المفقودة.

وقد جسد الكاتب معاناة الزوجة إيزيس في بحثها المضني عن هذه الأشلاء الخاصة بزوجها أوزوريس من خلال اصطدامها ببعض أنصار الإله ست آله الشر مثل " شو " إله الريح والعواصف والتمساح الآبق والأفعى الرقطاء وغيرها من العناصر المساعدة لإله الشر ست، كما جسد الكاتب أيضا هذه الحميمية المفرطة من إيزيس تجاه أوزوريس حين تجد زوجته بقية أشلائه المبعثرة وتعود بها وهى تضعها في أقرب مكان لها بجانب قلبها حيث تشعر بثقل شوقها إليه وإحساسها بجسده التائه :" غاصت بها صوت الوهج .. دون أن تشمر كمها، أو تسمح بكفها القاع .. فتحت أصابعها وقبضتها فالتقطت القطعة الرخوة .. مضيئة لكنها مبلولة ولا حياة فيها .. مسحت الطحالب وجنادب المستنقع عنها، ودفنتها في صدرها الخافق، ومن حيث أتت عادت تلدغها بين ثدييها العامرين رطوبة اللحم الميت، فتصب لعناتها على ست وأعوانه، وإن أبهجتها رجفة المخاض المنتظر "، (الميت ص ١٦/١٥).

النص في مجمله عبارة عن نشيد من أناشيد البحث عن الخلاص في مشهد من مشاهد الأسطورة الفرعونية المعروفة حكاية أيزيس وأوزوريس

وست جسدها الكاتب في خطاب سردي تغلب عليه الشعرية في التناول وهو المفتتح الذي استهل به الكاتب مجموعته ليمهد من خلاله ما تتضمنه من وقائع ومتخيل مع كثير مما قد يقع في حياتنا المعاصرة من أحوال، خاصة مما خبره الكاتب في حياته أثناء فترة تجنيده بالقوات المسلحة.

وفي قصة "**الجزء الناقص**" تلوح الأسطورة بكل أبعادها أسطورة بحث إيزيس عن أشلاء أوزوريس المبعثرة في أماكن متعددة وقد استطاعت الزوجة الوفية أن تستعيد أجزاء كثيرة من جسد زوجها ولكن الجزء الناقص وهو عضو الإخصاب والرجولة كان مخبوءا في الغرب :" هكذا فعلتها يا ست "، هكذا قالت إيزيس وهى تبحث عن الجزء من جسد زوجها أوزوريس، وظف الكاتب الأسطورة في هذه القصة من خلال البحث عن هوية الذات وعن الجزء المسلوب من الوطن، كما جسد المكان المخبوء فيه من أشلاء أوزوريس هذا الجزء الذي كان حدده صراحة بأنه في الغرب أي في قلوب المصريين الموجودين على الشاطئ الغربي للقناة، لقد عبرت هذه القصة عن وقائع البحث عن الخلاص وعن الأرض السليبة التي مزقها العدو إلى أشلاء، لكن مصر المرموز لها بإيزيس استطاعت إعادة الأرض مرة أخرى بإرادتها وإصرارها وبعودة الوعي والروح إليها مرة أخرى.

وفي قصة "**انظر إن الأرض تعود لنا**" يجسد الكاتب المعركة الحربية التي يتوق إليها الجنود لإعادة الأرض السليبة، والمعنى الأدبي المبني وراء مفتتح النص وهو العنوان الذي يعطي دلالة عودة الأرض المحتم، والواقع هنا واضح تماما سواء في مخيلة المتلقي أم في مخيلة الكاتب، وقد قسم

الكاتب هذا النص إلى أربعة أقسام في كل قسم تبدو سمات المعركة المرتقبة بكل أبعادها، يرقبها الإله " رع " عن كثب وهو يحدث نفسه بما سوف يكون من هذه المعركة وهو المتعاطف مع ملك الرعاة الأسويين وتبدو هنا أيضا دلالة أخرى عن التعاطف المستمر والدائم مع إسرائيل من قبل الغرب، القسم الأول من النص عبارة عن مجلس حربي يضم كبار القادة، والمستشارين، وكل من له صلة بالمعركة، والملك القائد يخطط في هذا القسم للمعركة المرتقبة ويحدد معالمها بكل دقة، والقسم الثاني يجسد التحرك في أرض المعركة ثم المواجهة التي ضمت القائدين كاموس المصري والرعوي الأسيوي تيتي بن بيبي تحت أسوار مدينة نفروس، كل ذلك والإله " رع " يراقب الحشود المتجمعة في أرض المعركة والمستعدة لخوض معركة المصير كما يراقب الأحداث والمؤامرات التي تحاك في الخفاء على أرض المعركة للنيل من جيش مصر وقائدها والأوامر التي صدرت للقوات للتحرك ناحية مدينة كوش في الجنوب، أما القسم الثالث من النص فيتضمن أغنية بحرية تنشد من عضد الجنود وتتغنى بمآثر الآلهة وطبيعة البيئة المصرية المشارك فيها الأسطول المتحرك جهة الجنوب لتأديب الخونة من الحكام الذين يقفون مع العدو ويحيكون معه المؤامرات، أما القسم الرابع والأخير فكانت الخطوط العريضة لأحداث المعركة المحتدمة، والمواجهة بين ملك الأسيويين بيبي بن تيتي وملك مصر كاموس وبين الجيشين المتراصين في مواجهة بعضهما على أرض المعركة وينسحب جيش العدو إلى داخل أسوار المدينة بعد أن شعر قائده بأن الغلبة لن تكون له، ويتم محاصرة المدينة، وأثناء الحاصر يعود الملك كاموس إلى طيبة وأثناء عودته يقضي

نحبه ويخلفه في قيادة الجيش أخوه " أحمس " قاهر الرعاة الهكسوس بعد ذلك، القصة في مضمونها العام تعبر عن المواجهة بين الخير والشر، بين الملكين بدهائهما ومحاولة كل منهما النيل من خصمه أولا في ساحة المهادنة ثم بعد ذلك في ساحة القتال، بين الجيشين جيش الخلاص وجيش الرعويين المحتل، القصة بحسها التنبؤي تشير إلى عودة الأرض المغتصبة المحتم كأن الكاتب قد تنبأ بحتمية الخلاص وعودة سيناء إلى الأرض الأم مصر.

وفي قصة "**نقوش غائرة على حجارة متناثرة في مقبرة آيلة للسقوط**" يستخدم الكاتب الرمز في بنية هذه القصة مشيرا إلى العدو الإسرائيلي الذي أخذ يتسلل رويدا رويدا منذ زمن بعيد حتى تمكن من الوصول إلى مآربه في اغتصاب فلسطين، تماما كما فعل (آنو – رع) حين تسلل إلى مملكة السماء بواسطة الإله (رع) وحين استتب له الأمر بدأ في التوسع على حساب الآخرين الذين وقفوا بجانبه، بل إنه بدأ في التآمر على حليفه الرئيس (رع) وهدد الجميع بما يملك من مقومات حتى حكم عليه في النهاية بالنزول إلى الأرض، فقتله شعبه، واختفت جثته بعد ذلك وأصبح في خبر كان، وقد قسم الكاتب النص أيضا الذي أطلق عليه نص تسجيلي إلى خمسة أقسام كما في قصة " انظر إن الأرض تعود إلينا " هذه الأقسام عبارة عن نقوش لطقوس فرعونية منقوشة على الحجارة لصلاة صعود الملك " آنو – رع " إلى السماء بأمر من الإله " رع " إله الشمس والضياء.

وفي النقوش الغائرة في القسم الأول تبدو كتابة محاولة رفع " آنو – رع " إلى مملكة السماء ليكون قريبا من الإله رع، وفي النقوش الموجودة على الحجر الثاني تبدو تلك المحاولة كأنها كللت بالنجاح ويصل فيها " آنو – رع " إلى بوابة القبة المزدوجه التي تفتح على مصراعيها له وفي النقوش الثالثة نداء من آلهة السماء السفلى تستنجد فيها الألهة بالإله " رع " من هذا الملك الوافد إليهم صاحب السحنة البشعة في نظرهم الذي ظهرت نواياه من خلال ظهوره في مملكتهم السماوية وتصرفه فيها كأنه صاحبها الأصلي وتهديده لهم بالويل والثبور وعظائم الأمور، لقد زال القناع عن وجه " آنو – رع " وظهرت نواياه في مملكة السماء : " كل إله أو ألهة يعترضني ولو برفع ذراعه فلسوف أتخذ ضده أشد الأعمال عنفا، انسو قناع الوداعة والورع الذي كنت أرتديه، إنني " آنو – رع " المريد، من يجرؤ منكم على الاعتراض فلن أسمح بفلح الأرض لأجله، ولن يقدم إليه قربان، ولن يعبر لهليوبوليس لتناول طعام الصباح وطعام المساء، إنني أنا (آنو – رع) الذي يكلمكم بعد أن خلع ما خدعكم به، إن مآل العاصي منكم هو بطني، بطني أنا أنا (آنو – رع) العظيم، وفي نهاية النص وجد نقش كبير على قاعدة عمود مكسور تتضمن حكم الإله رع العظيم بعودة (آنو – رع) لبلده على أن يترك أمره لشعبه، ثم ينتهي النص بثلاثة هوامش وجدت على لوح مشروخ، الأول يدل على مقتل (آنو – رع) بمعرفة شعبه وقد أقيم هذا الحفر المكتوب عليه هذه العبارة بغرض الاعتبار، والهامش الثاني أنه بفتح التابوت لم توجد أي جثة فيه، وعثر على بردية مكتوب عليها : " أغاضنا نحن البسطاء أن ينام في قبره مستريحا فالقينا

بجثته لدواب الأرض، وكواسر السماء " (ص٦٤)، أما الهامش الثالث فقد نقشت فيه عبارة : " إنه جارٍ فحص مواد المقبرة لتحديد زمانها "، النص ربما يكون مأخوذا عن الأدب الفرعوني القديم، أو ربما يكون متخيلًا نابعا من الكاتب ذاته، المهم أن النص في حد ذاته يرمز إلى نهاية كل طاغٍ وهو ما حدث مع (آنو – رع) وأن المثل الذي يقول " ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع " ينطبق وحالة هذا الملك الطاغية المستبد الشرير، وواضح أيضا من أدبية النص ارتباط هذا النص وما كانت عليه الحالة في مصر قبل حرب أكتوبر إذ كتب هذا النص طبقا لما أوضحه الكاتب في تذييله له في ٤ فبراير **١٩٧٣** أثناء حالة اللاسلم واللاحرب، ومن ثم فإن هذا الطائر الذي ارتفع في المنطقة لابد له من النزول مرة أخرى إلى الأرض كما حدث مع (أنو – رع).

وفي قصص " إيبس " و " كامس " و " الاستعراض " يستخدم الكاتب أكثر من مستوى في تنضيد هذه النصوص القصصية بغية الوفاء بمتطلبات الحدث على أكثر من وجه ففي قصة الاستعراض على سبيل المثال نجد مستويين من مستويات القص لهذا النص مستوى تاريخي يجسد استعراض الملك لجيشه الفرعوني المقبل على معارك الاستقلال والتحرر، بينما هناك مستوى آخر واقعي معاصر لمشهد السكارى يترنحون في " فيلًا " الأستاذ نادر وهم يشربون الجمر ويأكلون المزة ويتندرون في كل شيء، المستويان يجسدان واقع الحال في الحياة المصرية أثناء مرحلة اللاسلم واللاحرب وقد استخدم الكاتب المرحلة الفرعونية في الاسقاط على الجيش وقواته واستخدم الحالة المدنية في التعبير عن مستوى الواقع المعاصر

لهذه الفترة من خلال الحالة الاجتماعية التي كان يرزح المجتمع كله تحت نيرها، الجميع مغيّب وفاقد الروح والوعي تماما كما صوره نجيب محفوظ قبل ذلك في روايته " ثرثرة من فوق النيل " حين أسقط ما يدور في العوامة على ما يدور في مصر كلها من تغييب وفقدان لكل شيء.

وفي قصة "**عربة خشبية خفيفة**" وهى القصة التي عنونت بها المجموعة جسد الكاتب من خلال واقع هذا النص القصصي واقع المعركة التي حدثت مع العدو بأكملها واختزال في هذا الموقف وقائع المعركة كلها منذ عام **١٩٧٦** حتى نصر أكتوبر **١٩٧٣** من خلال هذه المواجهة التي تمت بين جندي لاسلكي شاب مع دبابة كبيرة من دبابات العدو مزج فيها الكاتب بين الواقع والمتخيل الفانتازي النابع من أحداث المواجهة نفسها وذلك من خلال تداعي خواطر الجندي القابع في حفرته لتنفيذ تعليمات زملائه في إخبارهم بظهور العدو أمامه حتى يتم التعامل المناسب معه، ولكن الدبابة هاجمت موقعه ودمرته وقتلت زملاءه ولم ينقذه إلا سقوطه في حفرة واستمرار المواجهة الشرسة بينه وبين الدبابة فهى تصر على مهاجمته والقضاء عليه كما فعلت مع زملائه : " بالرمل عجنت فضل الله وحنفي والشاويش مطاوع، لو خرجت دهستني، لو بقيت دفنتني، كلهم هناك في الخلف، أسلحتهم خفيفة، طبنجات **٩** مللي وبنادق **٣٦** مليز، حتى الآر بي جي غير موجود، " أخبرنا إن هجموا "، " سأخبركم إن هجموا " هذا هو كل ما اتفقنا عليه "، (عربة خشبية خفيفة ص **١٠٥**)، تتداخل في الحدث الرئيس للنص حدة المواجهة بين هذا الجندي والدبابة الواقفة فوق الحفرة القابع فيها، تماما كما هو على مستوى الواقع حينما حدثت النكسة

وتناثرت أشلاء الجنود في سيناء، واحتلت إسرائيل سيناء والجولان والضفة الغربية، وتمركزت دبابة العدو الكبيرة فوق أشلاء الجنود في الوطن العربي، ومن خلال هذا الموقف المتأزم تتداعي خواطر جندي اللاسلكي الراوي لتمزج الواقع بالفانتازي حيث تبرز أمامه بعض أفراد أسرته يحثونه على الجري والفرار ولكنه لا يستطيع إلا أن يكون ساكنا في هذه الحفرة وهذا الموقف حتى يستطيع أن يفكر جيدا في مخرج مناسب لأزمته، بينما المواجهو بينه وبين الدبابة تأخذ أبعادا تخييلية يتخيل فيها الجندي المواجهة التي تمت بين الشمس والدبابة كما تتداعى خواطره أيضا في هذا الموقف العصيب تجاه قرص الشمس، والمعنى المستمد منه خاصة عند قدماء المصريين الذين عبدوه ومجدوه، وهو الآن في هذا الموقف العصيب يتوسط السماء فوقه وفوق دبابة العدو التي تعلوه مباشرة، تنعته أسرته بالجبن والجنون، ولكنه في هذا الموقف له عذره، أما جنود العدو فلم يكن لهم عذرهم عندما واجهوا قرص الشمس بالتحدي وبدأوا في توجيه فوهة مدفع الدبابة إليه، الدبابة والشمس في موقف المواجهة : " لست وحدي المجنون إذن، الحرب جنون في جنون، ضبطوا التنشين، فوهة المدفع إلى قلب الشمس مصوبة "، (ص ١٠٨)، وتحولت المواجهة بين الجندي والدبابة الإسرائيلية إلى النقيض حينما تحول الوعي العربي ناحية التحدي والإرادة الصلبة وتحولت عنجهية العدو إلى جنون، من هنا بدأت المراوغة وتسللت العربة الخشبية الخفيفة من قرص الشمس، لقد صورت لهم مخيلتهم أنهم يستطيعون بلوغ الشمس وأن ذراعهم الطويلة يمكن أن تطول كل شيء حتى قرص الشمس، لقد أثملهم النصر وأسكرتهم قوتهم الغاشمة

ودماء الشهداء الذين سفكوها، وصورت لهم قوتهم الزائفة التي منحها لهم الغرب أنهم الجيش الذي لا يقهر، ويستمر تداعي الخواطر عند الجندي الراوي حيث جاءت اللحظة الحاسمة: " من قلب قرص الشمس رأيت حصانين أدهمين يجران عربة خشبية خفيفة عليها فارس يحمل قوسه، شيء رشيق متكامل يندفع بقوة باتجاه الدبابة، ملك أم أمير أم ضابط هذا الفارس، أم هو واحد من عامة الشعب ".

بهذه القراءة لمجموعة "**عربة خشبية خفيفة**" للقاص قاسم مسعد عليوة من خلال التاريخ والواقع تكون هذه المحطة من محطات الإبداع عند الكاتب قد عبّرت عن إبداعه بأكمله تخييلا وبناء وتعتبر هذه المجموعة من المجموعات القصصية التي أصبحت علامة مهمة خاصة في القصة القصيرة التي تستلهم التاريخ في أبعاده المختلفة، القصة تنحو نحو الاستيهامية في نسقها العام، ويغلغل في نسيجها المتخيل والواقعي، وتبدو في بنيتها المراوغة، وتتقاطع في معناها روح النضال مستلهمة من التاريخ وقائع هذا النضال، ومضفرة إياها بروح النضال الآنية خاصة تلك التي حدثت أثناء حرب الاستنزاف وأكتوبر ٧٣ وهى تحقق من خلال كل هذه الأمور الدرامية والملحمية وهى تعتبر إضافة إلى القصة والتاريخ كما أنها تعتبر محطة رئيسة من محطات الإبداع عند كاتبها لجدتها ورهافة بنيتها ونسقها الخاص.

مجموعة " غرفة ضيقة بلا جدران "

واستراتيجية المعنى

الحياة مراوحة بين اللذة والألم

د. زكريا إبراهيم

تطمح هذه الدراسة إلى مقاربة عالم الكاتب والقاص السيد نجم الإبداعي في مجال القصة القصيرة متخذة من مجموعته القصصية الأخيرة التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب تحت عنوان " غرفة ضيقة بلا جدران " نموذجا للرصد، والتحليل، والوقوف على أهم المكونات الفنية والاسلوبية والفكرية التي يطرحها هذا العالم من خلال اللغة بمستوياتها، والسرد بأنماطه، والشخصية بأبعادها.

ودلالات التجربة التي يعّول عليها الكاتب في نصوص هذه المجموعة، كما تطمح الدراسة أيضا في إستنباط مفهوم استراتيجية المعنى المنبث داخل بعض قصص المجموعة، ومحاولة الوقوف على أهم الجوانب التي اجترحها الكاتب وأسس لها في بنية هذه النصوص خاصة تلك التي تبني علاقة بين الشخصية والحدث، أو بين الخيال والصورة، كذلك الرؤية الجمالية المضمرة داخل النص والتي تكون عادة إنعكاسا للواقع المعيش، وبلورة لظواهر عديدة متواجدة على الساحة، ومن ثم فهى تتداخل من خلال منظور

إجتماعي ونفسي وذاتي أو ما شابه ذلك، ولعل السيد نجم بكتاباته القصصية، ثم بكتاباته النثرية الأخرى في مجالات أدب المقاومة، وأدب الحرب يلقي بظلال التجربة، وملامح فكره من هذا الجانب على إبداعه القصصي بالدرجة الأولى، وهو يحتفي بهذه التيمة في العديد من قصص المجموعة الأخيرة من خلال مستوى تجربة سبق له معايشتها على مستوى الواقع ومزجها بالمستوى التخييلي الذي يجسده في أحداث هذه النصوص، ألا وهى تجربة معايشته لحرب أكتوبر واشتراكه فيها أثناء مرحلة تجنيده بالقوات المسلحة، ونحن إذ نتصدى إلى هذه المجموعة إنما نحاول أن نؤسس رؤيتنا من خلال تشظي حالة الشخصية في بعض نصوص المجموعة، ومحاولة ربط المعنى الأستراتيجي والمستمد من بنيه الحدث، وأيضا طبيعة الممارسات التي تحدث داخل الأحداث والمرتبطة هى الأخرى بطبيعة الشخصيات والتي نجح الكاتب في أن يجنبنا مواطن الغموض فيها، والأستيهامية في بعض جوانبها.

ومحاكاة الواقع ومزجه بوقائع التخييل يعتبر من العناصر الأساسية لإعادة صياغته مرة أخرى خاصة إذا كانت هذه المحاكاة مبنية على أساس من الواقعية التي تأخذ من وقائع الحياة الإنسانية ومناخها العام.

ولعل الشيء المحاكي في نسيج هذه المجموعة القصصية هى تجربة الكاتب الذاتية الممتزجة مع شيء من المتخيل، وهو ما وضح في نسيج قصص هذه المجموعة خاصة هذه القصة الطويلة التي تتصدرها والتي حملت عنوان المجموعة كلها، وما جسدته الفترة الزمنية التي قضاها الكاتب مجندا

في خدمة القوات المسلحة أثناء حرب أكتوبر، ومن ثم انعكست ظلال هذه المرحلة ومناخها العام على مكونات هذه القصة بالتحديد من خلال الشخصية التي وجدت نفسها إزاء عالم مغلق رمزت له أيضا بأنه عالم بلا جدران كما هو واضح من العنّونة الرئيسية لقصص المجموعة كلها، وهو ما أخذته أيضا القصة الأولى كعتبة رئيسية لها، وكإضاءة للمعنى الرئيسي، فعالم الشخصية المحورية في هذه القصة والذي بات واضحا منه معانات هذه الشخصية من المرض المفاجئ والذي أصاب أمعاءها بالشلل التام، وبالتالي موقفها من الألم المصاحب لهذا المرض والمتعة المفتقدة، وما صاحبها من رؤية سوداوية محبطة أصابت الشخصية باكتئاب عام، كما سنرى من تحليل هذه القصة بمكوناتها الفنية، وهو الحدث الأساسي الذي أراد الكاتب منه أن يناقش فيه إشكالية الألم واللذة، كمعنى أستراتيجي للنص، وذلك من خلال الرؤى المغلقة المهيمنة على حالة الشخصية، وأيضا المحيطين بها داخل وخارج المستشفى، ولعل أبرز آثار هذه الرؤية المغلقة، أو الغرفة المغلقة كما أطلق عليها الكاتب في عنصرها الفني هو ضمور الحكاية، ومن ثم استلاب الواقع إزاءها، والبعد عن مباهج الحياة المتمثلة في الطعام والصحة والمرأة وغيرها، فإذا كانت الحكاية هى جوهر فن القص، فإن غيابها أو ضمورها على النحو التي جاءت به في النص فإنه قد يؤسس خللا واضحا في بنائها الفني، ويعود ضمور الحكاية إلى سيل المشاعر والأحاسيس والهواجس المركبة التي تدفقت داخل النص دون نظام في متتاليات فنية كما سنرى، سواء على مستوى ممارسات الشخصية أو تداعي خواطرها، أو على مستوى ما عايشته أيام الحرب.

تنقسم مجموعة "**غرفة ضيقة بلا جدران**" في نسقها العام إلى ثلاثة أقسام يتسم كل قسم فيها برؤية خاصة في الصيغة الفنية والتناول وتحديد المفاهيم المركزية لذات الرؤية التي يعوّل عليها الكاتب في نصوص المجموعة كلها، هذه المفاهيم التي نطلق عليها استراتيجية المعنى، ونحاول من خلالها إضاءة جوهر ما أراد الكاتب أن يجسده وأن يعبر عنه في هذه المجموعة، القسم الأول ويأخذ عنوان المجموعة كلها " غرفة ضيقة بلا جدران " وواضح من هذا العنوان دلالة المجاز الذي يهدف إليه الكاتب من خلال مفارقة هذه الدلالة والتأويل الواقع على المعنى المراد توصيله إلى المتلقي، وهو المعنى المستمد أصلا من طبيعة الواقعي المتسم بالزيف والمتناقضات والتأزمات التي عانت منها الشخصية كثيرا في حياتها ثم في مرضها، وهو ما جعل حياتها في هذه اللحظات وكأنها غرفة مغلقة ولكن بدون جدران، ولعل الكاتب قد نجح من خلال هذا العنوان إلى جعل الشخصية تبحث عن نفسها فيما وراء جدران الغرفة أو جدران الذات من خلال محنتها المرضية وهو إسقاط على حالة كل منا في حالة مثل حالة هذه الشخصية، كما أنه من الملاحظ من استقراء هذا القسم من المجموعة وجود مستويين للصياغة، مستوى واقعي، ومستوى آخر تعود به الذاكرة إلى مرحلة تجنيد الشخصية أثناء حرب أكتوبر من خلال متتاليات قصصية بلغ عددها ثمانية متتاليات، تناقش كل منها إشكالية خاصة بها لكنها تشترك جميعها في إشكالية واحدة وهى إشكالية معنى اللذة والألم، وهو المعنى الأستراتيجي إذا صح هذا التعبير والذي أراد له الكاتب الهيمنة على واقع النص بأكمله، هذا المعنى هو ما جسده الكاتب من خلال تجربة الشلل المفاجئ

الذي ألم بالشخصية المركزية في منطقة الأمعاء جراء عملية سبق أن أجريت له على عجل أثناء فترة التجنيد، كذلك أحتفى الكاتب بإشكالية أخرى تتواجد وتطل من خلال نسيج السرد وهى المرموز لها باللذة أو المتعة التي تراوده بالشفاء من هذه الآلام المبرحة، ومعاودة التمتع والتلذذ بمتع الحياة المختلفة، وترتبط هذه الآلام والمعاناة التي تشعر بها الشخصية بتداعي خواطره نحو مرحلة مهمة من مراحل الحياة أثناء فترة تجنيده في أحدى الوحدات الطبية أثناء حرب أكتوبر، وقد حملت كل متتالية عنوانا يحمل في دلالته معنى الأعتذار، ولكن الأعتذار من ماذا ؟ هذا هو التساؤل الذي نطرحه حول هذا المعنى الأستيهامي لكل متتالية، كذلك احتفى الكاتب بإشكالية ثالثة في نسيج القسم الأول من النص استمدها من الحالة النفسية للشخصية وهى محاولة البحث عن وسيلة إيمانية تكون طوق النجاة له من حالته، وقد وجد هذا الطوق في هذا الطبيب الذي يظهر له فجأة وعلى وجهة ابتسامة الرضي والطمأنينة والمحبة ثم يختفي بعدها ليحل معه تساؤل ينتاب الشخصية حول علاقة هذا الطبيب به، وكأنه يذكره بشيء مفتقد لديه : " تعلق بشفتي الطبيب، صاحب السيال الصوفي واللحية المهذبة بامتداد الشارب حتى أسفل الذقن، وقد سأله حالا : " أي خطأ ارتكبته حتى تلبسني الألم با دكتور .. بحرماني من الطعام والشراب وبوخزاته وبشعوري بالعجز؟!!! "

هانت بسمة مطمئنة من الطبيب الصوفي، وقال : " لم تخطئ ولا أبوك .. فقط لنرى فيك، ولترى في نفسك .. أعمال الله وإرادته " (ص ٣٣).

يعمد الكاتب في القسم الأول من المجموعة إلى إستخدام عدة مستويات للقص، في كل مستوى حالة من حالات القياس المعرفي لبعض الأمور المرتبطة بواقع الموقف أو الحدث أو المتعلق بالحالة النفسية للشخصية خاصة وأن المكان والزمان والشخصية ونسيج النص في حد ذاته يدور حول حالة مريض وهو الشخصية المركزية لهذا الجزء من المجموعة والذي جاء على شكل قصة طويلة، حدث له شلل مفاجئ في أمعائه دخل على أثرها المستشفى، ومن ثم بدأ الحدث الأساسي في التنامي منذ المتتالية الأولى نفسيا وفكريا وواقعيا، وبدأت رحلة المرض معه بعلاقات مؤسسة بينه وبين العديد من الشخصيات الثانوية الممرض الذي يمرضه، وذكرياته في الجبهة على خط بارليف وفوق الساتر الترابي، أمام التليفزيون الذي يشاهد ويسمع فيه أخبار العالم، مع زوجته المرافقة له، والطعام المحرم عليه خاصة طبق البصارة الذي يتوق إليه في سخرية، وروائح الطعام التي تنتابه كل لحظة، وأخبار عن عملية جراحية ستجري له في القولون، والأرق لساعات طويلة، يرى فيها الإنفجارات والعمليات العسكرية وكأنه لا زال في الجبهة، والألم الشديد الذي يعصف به كل لحظه، ومتعة الإحساس بمتع الحياة يبحث عنها في كل شيء في زوجته الجالسة أمامه وفي الممرضة الجميلة التي تجاذبه الحديث حين توخزه بالأبر: "لم يصمت كعادته كلما قدمت الممرضة التي يجهل اسمها، أول ما جذبه فيها صوتها الذي يشي بحنية في قلبها تكفي العالم كله !. وربما بسبب" المجال المغناطيسي"، أو "الأورا"، أو "المغناطيسية"، أو "الكهربية الحيوية"، أو "اللهب الروحاني"، أو "الأحساس الطليق"، "أشعة الحياة" أيا كان الأسم، يعرفونه منذ قديم

الزمان : ذلك السيال المنطلق من أحدهم إلى الآخر حاملا فكرة أو رغبة من العقل الواعي أو الباطني، رسموه على هيئة منجال اشعاعي حول المرء، بيضاوي الشكل من الرأس إلى القدمين " (ص ٣١)، لقد صهره الألم وأصبح متوحدا معه إلى حد كبير، وتبدت روحه تبحث عن كل شيء في الحياة يصحح هذا المسار الذي سبب له عجزا كاملا عن متابعة الحياة ومتعها، فالألم في حياتنا له مكان كبير، كما أن للذة مكانة أكبر في وجودنا الإنساني، ومتعة الأحساس بالأول دون الثاني هو ضرب من الوهم والخيال، لقد كانت تجربة المرض بالنسبة له وكأنها تجربة الحرب تماما، اجتازها وبحث داخلها عن قدره الذي كان يحمله على كفه، لذا فقد كانت كلمات الطبيب صاحب اللحية البيضاء بمثابة البلسم الذي أنقذه وقاده إلى بر الأمان بعد سلسلة من الإعتذارات التي قدمتها الشخصية إلى الألم والإحتمال والسقوط واللذة والليل وإلى البشري صاحب الكرامات، وكأنه في مرضه كان يعتذر وهو في أوج محنته وفي قمة مأساته إلى هذه الأشياء المصاحبة له في هذه المرحلة.

القسم الثاني من المجموعة عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة بلغت هى الأخرى ثماني قصص، ترفد من داخلها نفس السمات المتواجدة في القصة الطويلة ذات المتتاليات، بل إنها تكاد تكون استجابة لنفس التيمة الأساسية عند شخصيات نفس القصة فهى تجسد مظاهر اللذة والألم ولكن منظور أخر هو منظور التعبير عن الذات، ففي قصة "**في الحرب والعتمة نسمع ونرى**" نجد مستويين من الحكي، مستوى يجسد الواقع وهو واقع الحرب، ومستوى تجسده العتمة، وهو مستوى متروك

للمتلقي يبحث فيه عن نفس التجربة التي سبق أن عايشها الكاتب أثناء فترة تجنيده، وكلا المستويين يجسدان واقع الأزمة، أو مدلول المأساة من وجهة نظر الكاتب، فكلاهما الحرب والعتمة وجهان لعملة واحدة، وهما يؤسسان لتلك المواجهة التي تتم دائما، بين الشخصية وواقعها، فممارسات الحرب والاستعداد لها كانت بالنسبة للراوي مفاجأة، وتبدو وكأنها مفاجأة غير مألوفة عن الواقع، لذا كان عنصر المفاجأة بالنسبة لها قويا : " الحرب ألبستني صفات لم أكن أعلم معناها " (ص ٥٩)، ثم جاء العمل في هذه المنظومة الحياتية ليتوج المأساة بمعناها المجازي وهو (الألم) بمقتل رئيس العمل بطريق الخطأ، إلا أن ما تعلمه في زمن السلم، أو في زمن هذه المأساة : " لأن الحرب علمتني الشجاعة .. ارتميت نحو صدره، أتسمع نبضات قلبه الهامد .. وعلمتني القوة .. فحملته بزراعي وحدي حتى باب منزله، وعلمتني النظام، فاتصلت بشرطة النجدة، رويت على مسامع الضابط الشاب العفي بكل التفاصيل، رويتها له، ثم أقسمت له أنني لم أقتله، وأن هذا كل ما حدث !! (ص ٦٣)، القصة تلعب على الزمن النفسي للشخصية من خلال تعميق لحظة المواجهة مع الألم بلحظة أخرى كانت فيها المواجهة مع العدو، وهى اللحظة التي قال عن أوكونور: لابد أن تضاء بنور سماوي، ذلك النور الذي يمكننا من التفرقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، كما لو كانت الأزمنة جميعا ماثلة أمامنا " (الصوت المنفرد ص ١٧).

وفي قصة "**الروح وما شجاها**" وهى قصة احتفى بها الكاتب احتفاءا خاصا، حيث سبق نشرها في مجموعة" "عودة العجوز إلى البحر"،

كما أحتفى بها أيضا من جانب آخر حين وضعها في مكانها تحت الطبع كعمل روائي، مما يعطي انطباعا إلى تغلل علاقته بمرحلة تجنيده بالقوات المسلحة على أعماله القصصية والروائية، وهو ما حاول أن ينفيه في قصة " حكاية قصة لم تبدأ ولم تنته ! " بقوله في استهلاله لهذه القصة : " كان من الممكن أن أسحب إحدى القصص الكثيرة من قبل عن تجربتي في الحرب، غير أن الأصدقاء قبل النقاد ربطوا اسمى بتلك التجربة وكأنني لم أكتب سوى عن تجربتهم هم لا عن الإنسان في شخصي، وكأني إنسان بلا وحياة وتجارب " (ص ٩١)، في هذا النص يستهل الكاتب قصته بهذه العبارة " : روحي معلقة بتفاصيل الحكايات التي سردتها على مسامع زوجتي " (ص ٦٥) الراوي العائد من الجبهة في زيارة لزوجته، هو معها يحكي لها من وقائع الثغرة، وما تم فيها بالتفصيل من أحداث وأصابات، ورفع العلم فوق أعلى مكان من الساتر الترابي عند نقطة حصينة في خط بارليف وغير ذلك مما عاشه وعايشه على مستوى الواقع، وهى في الوقت نفسه، لا تلقى بالا لحكاياته، ولا تبادله الإهتمام بها، وكأن الأمر لا يعنيها، إنما ما يعنيها عودة زوجها إليها سالما، وعليه فهى تعني بزينتها، وتحاول أن تلفت نظره إليها، وأن تعتّم على حكاياته وقصصه بأن تمسح عن جسده ونفسه التعب والعرق حتى يتفرغ لها، القصة في مستوياتها المختلفة تلعب على شخصيتين متناقضتين الزوج الجندي العائد من الميدان ولازالت آثار العدوان تكبله، والزوجة التي انتظرت طويلا حتى يعود عليها زوجها ليعوض لها أيام الخواء والجفاف، ويصطدم واقع الشخصيتين في هذا الموقف حتى إنها عندما حاولت أن تخلع عنه خوذته عنفها بشدة : " فلما

همت برفع الخوذة الحديدية من فوق رأسي، تذكرت أنني لم أنزعها، ولم أبرح جلستي فوق طرف السرير منذ أن التقينا، ولا أستطيع أن أقدر كم من الوقت انقضى.

قد يبدو الأمر مستغربا لمن يراني وأنا أنهرها أن تعيد الخوذة إلى رأسي .. من كان معي أو شارك في جعجعة المعارك سوف يعذرني أكيد، وربما يهون من غضبه زوجتي التي كظمتها عنوة ! .. الخوذة هى ستري وسر اطمئناني، كنت أضعها تحت رأسي لأنام، وأحفظ فيها بولي لأشربه أثناء فترة الحصار، وأخبئ تحتها بعض كسرات الخبز الجاف لحين القحط وقت أن قطع الأعداء طرق الإمداد والتموين علينا على الضفة الشرقية للقناة " (ص ٤٦)، القصة تلعب على نفس مستويات القصة المستوى الواقعي والمستوى الذاتي المرتبط بمناخ الحرب والجندية والعلاقة بين هاتين التيمتين، المرموز لهما بالجندي العائد والزوجة المنتظرة لعودته، نفس التيمة التي استخدمها الكاتب في قصة " طرح ما " من مجموعة " عودة العجوز من البحر " حيث جسد الكاتب نفس التيمة من خلال الزوجة التي كانت تخلع عن زوجها العائد من الأسر ثيابه، وكأنها في الوقت نفسه تخلع عنه حياته كلها ووساوسه وهواجسه تجاهها كأمرأة عانت الوحدة خلال غيابه وهى صغيرة السن.

تميزت قصص هذا القسم من المجموعة بأنها كانت لحظات أساسية من حياة الشخصية المجسدة لكل نص، وأن لحظاتها الغنية والتي أنتجت هذه القصص قد ميزتها بأنها كانت تصل بها إلى الموضوعي مباشرة، ولعل

المتخيل والواقعي كان هو الآخر له أثر كبير في صياغة هذه الأقاصيص في لغة تتأرجح بين الشاعرية والواقعية، وفي أحداث يطرح نفس الموضوعي الذي كان سائدا في القسم من المجموعة.

أما القسم الثالث والأخير من المجموعة فقد أعطيت له عنوان قصص قصيرة بلا عنوان .. وهى مجموعة من الحكايات الرمزية الإستيهامية لها سمات الحكاية الشعبية ونسق الحكاية الرمزية وبعض من مؤثرات حكايات الحيوان والطيور المحملة بالحكمة والرمز وعلى الرغم من أن الكاتب قد أعطى لكل نص منها عنوانا يسمه، ويحدد ملامحه، كذلك منحه أيضا الإطار المتحرك داخله، إلا أن هذه المجموعة من الحكايات من الممكن أن تكون فعلا بدون عنوان، كما أطلق عليها الكاتب، وأن يبرز عنوانها الفعلي ودلالات تأويلها من داخل المضمون المحمل به النص ذاته، لأن العنوان الرئيسي الذي له مركز الثقل في منح النص ذائقته، هو أولا وأخيرا يجمع المعنى المهيمن عليها جميعا في معنى واحد " محاولات النجاح والفشل في الحياة " وكيف أن الإنسان في حياته مربوط بقدره فإما إن يكون أو لا يكون، كما أنه في طبيعته الخاصة المجبول عليها إنسانيا، تراها تارة أنانيا، وتارة أخرى متكبرا، وتارة ثالثة طاغيا، فهو يحمل صورا كثيرة من صور الزيف الإنساني، ونسيج الحكاية كما هو واضح من هذه المجموعة له استراتيجيته المختلفة عما هو موجود في الجزئين السابقين، القصة الطويلة، والقصص القصار شكلا ومضمونا من خلال تلمسه لوشائج أكثر طواعية لأن توصف وتستقر في ثوابتها ومتغيراتها، وتعامله مع منهج السرد الحكائي المتوازي مع واقع الحياة، ولأن الحكاية هى عنصرا فاعلا من عناصر الفن

القصصي بنوعيه الرواية والقصة القصيرة فإن هذا الإختزال الذي قام به الكاتب في هذا الجزء من المجموعة قد منح هذه الإستراتيجية، استراتيجية المعنى بعدا مختلفا عما سبقه من نصوص من ناحية التناص مع كل الحكايات المعروضة وعددها خمسة عشر حكاية بعضها البعض، فجميعها تجمعها تيمة واحدة تقريبا، كما أن الحكاية الشعبية المعروفة والحكاية الشفاهية التي انتقلت إلينا، كانت هى المحدد لمستويات التعامل مع نصوص هذه الحكايات، ولأن الحكاية في كل أحوالها وأطوارها المختلفة نجد لها سمة بارزة وهى الحدس الإبداعي المتخلق من خيال المبدع، وأن الموروث الإنساني للحكي والذي لا ينضب أبدا موجود في وعينا وفي إدراكنا لظواهر الأمور وجوهرها، لذا فإن التعبير لن يقف عاجزا عن إيجاد وسائل لتخطي عقبة ميلاد حكايات جديدة تثري واقعنا وتدفع بدماء جديدة في متخيلنا القصصي، وهو ما حدا بالكاتب إلى أن يضمن مجموعته هذه الحكايات المؤسسة لخطاب قصصي له معاينة ومضامينه المحددة التي قد تتشابه في المعنى الذي تحمله وفي استراتيجيته الموجهة أصلا إلى المتلقي أولا وأخيرا، والملاحظ في صيغة ونسق هذه الحكايات أن الكاتب قد استخدم لها أيضا المتخيّل نفسه الذي استخدمه في القسمين السابقين من المجموعة وعناصر القص نفسها باستثناء هذا التقطير والاقتصاد في الكلمات والمفردات ليفرغ شحنة المضمون في هذا الحيز الضيق من السرد ويعبر من خلاله عن رؤيته للحياة ومضمون فكره الذي أراد التعبير عنه، كما أنها لا تبدأ فجأة بالحركة كما أنها لا تنتهي فجأة إنما تظل تتحرك داخل العقل والقلب لتحكي وتسرد وتبرز ما وراء السطور من معاني ومتخيل، فالحكاية

الأولى " حكاية " تجسد المحاولات الكبرى لنشر السلام في ربوع العالم ولكن أقل الهفوات في هذه المحاولات تعيد الأمر إلى ما كان عليه من صراعات وقتال، كأن قصة قابيل وهابيل لن تنتهي أبدا من العالم، والحكاية الثانية " البهيمة " تجسد الأحلام المسيطرة على هواجس الناس من خلال البهيمة (الرمز) التي يحتاجها الناس لمعيشتهم، بحيث يصبح الوصول إلى هذا الأمل يحيل كل شيء إلى صورة تتجسد في عقل الجميع لهذا كان المعنى السائد في وجودها جعل الجميع مشغولين بالتفكير فيها، وفي حكاية " سؤال " يسيطر الوهم نفسه على عقول وقلوب الشباب الذين يريدون أن يصلوا إلى مبتغاهم في الزواج والحياة، وهم كلما حاولوا فشلوا وكانت جميع محاولاتهم تبوء بالفشل، ومع ذلك هم يحاولون، كأنها أسطورة أورفيوس : " يتجه إلى الشلال حيث تفور المياه وهى تزمجر في طريقها من أعلى إلى أسفل .. يتمنى لو ينجح في الوصول إلى ذروته، ليس بهدف اجتياز الصعاب، لكنه يسعى لأن يرى تلك الفتاة الجميلة التي كانت سببا في صنع الشلال " (ص ١١١)، وفي حكاية "**الخماسين**" تبدو حكاية العصافير التي تتحدى رياح الخماسين العاتية، وتذهب إلى ريح الجنوب غير عابئة بغضب رياح الخماسين لذلك مما جعل الحيوانات والزواحف تخرج من جحورها وتحذرهم من مغبة هذا التحدي العنيد.

إن استراتيجية المعنى في مجموعة " غرفة ضيقة بلا جدران " تعتمد في صيغتها الأساسية على نسق يستفيد أساسا من الليجوريا ومن معايير القص والحكي الأخرى، لذا فإن منظور الرؤية جاء في أقسامها الثلاثة من بؤرة واحدة محددة مركزها الكاتب ذاته، باعتبار هو المنتج والصانع لهذا

العالم، وباعتبار أن تجربته الحياتية قد وُجدت بصورة أو بأخرى داخل نسيج النص وبإلحاح شديد.

ازدواجية التعبير في مجموعة

" ملامح الشواطئ البعيدة "

" الطبيعة هيكل فيه أعمدة حية
تصدر أحيانا عبارات غامضة
يمر فيها المرء عبر غابة من الرموز
ترمقه بنظرات أليفة
كأصداء مديدة تتداخل في البعيد
في وحدة ظلامية عميقة
رحبة كالليل والضياء
تتجاوب العطور والألوان والأصوات "
من قصيدة " تماثل " " بودلير "

في مجموعته القصصية الأخيرة "**ملاح الشواطئ البعيدة**" تتجمع الخطوط الأساسية لتجربة القصة القصيرة عند القاص الروائي رمسيس لبيب الذي بدأ تشكل خطوطها، وملامحها الأساسية منذ أواخر الستينيات من القرن الماضي، حيث تضمنت هذه المجموعة الجديدة كل ما صدر لرمسيس لبيب من مجموعات قصصية خلال تلك الفترة، حتى الآن،

إضافة إلى ما نشر بعدها من قصص في عديد من الدوريات المصرية، وقد جاء هذا الإصدار أشبه ما يكون بتجميع للأعمال غير الكاملة في مجال القصة القصيرة، حيث تضمنت مجموعته الأخيرة ثلاث مجموعات قصصية

سبق صدورها في فترات متباعدة، جاءت على التوالي كالآتي : " الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب " ١٩٧٢، " الجنون " ١٩٧٩، " الطرق على الباب الرمادي " ١٩٨٨ بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القصص القصيرة كتبت بعد ذلك، وحملت العنوان الرئيس للمجموعة كلها "**ملاح الشواطئ البعيدة**"، وهو العنوان نفسه الذي حملته إحدى قصص المجموعة، التي جاءت على شكل مونولوج داخلي طويل جسد فيه الكاتب معالم البحث عن الذات، وعن هاجس الزمن الضائع، وعن الحنين إلى الأمن، والطمأنينة، والأمان الذي طالما راودوه على الطريق طويلا، وسعى إليهما دائما وبحث عنه طويلا وعبر عنهما في هذا النص الشاعري بإلحاح شديد، وقد جاءت ملامح هذا التعبير وظلاله قريبة الشبه بما عبر عنه " بودلير " في قصيدته " تماثل "، التي اجترأنا مقطعا منها وصدرنا بها الدراسة ورأينا أن ملامحها تشبه إلى حد كبير الملامح نفسها والظلال التي جسدها الكاتب في هذا النص، بل في عديد من قصص المجموعة.

والمتتبع لتجربة رمسيس لبيب في مجال القصة القصيرة يجد أن نصوصه القصصية منذ بدايتها وبواكيرها الأولى لها خاصية تناول المنطقة المجهولة الملغزة للواقعية، وهى المنطقة التي يجد فيها الكاتب نفسه يختار من الواقع أحداثا لا يتطرق إليها أحد غيره، يضع فيها خلاصة ما تحتويه رؤيته الخاصة، ووجهة نظره تجاه قضايا الإنسان والواقع، بل ملامح من تجربته الذاتية تجاه هذا الواقع، كما نجده أيضا يحتفي بخاصية البحث عما وراء الواقع من خلال الواقع ذاته، وهو في سبيل ذلك يهتم بالعلاقات الداخلية للنص من لغة مكثفة لها إيجاد تطابق بين غرابة بعض الأحداث، ومحاولة

تبرير هذه الغرابة فنيا، وكذلك إسقاط الخاص الذاتي على العام الجماعي، وآلية التعامل مع الحدث والشخصية من خلال وعيه الخاص المرتبط بأحداث هو يعرف كنهها جيدا، بل ربما هو عايشها معايشة فعلية، لذلك فهو يعوّل عليها بإلحاح شديد، وتركيز يصل إلى حد الاحتدام والتطرف، كما أنه يلجأ في صياغته الفنية دائما إلى تعميق التجربة القصصية من خلال لحظات مأزومة يخترق أطرها، ويشرك فيها المتخيل كي يؤصل أحداثها، ويسقط عليها وقائع ذاتية نابعة من منطقة الهواجس والتأزمات النفسية والكابوسية المستثارة دائما في سرده القصصي، وهو يحاول أن يسقطها على الواقع ليحيله إلى منافذ للضوء يستخرج من خلالها أبعادا دلالية تجسد ما يحدث فعلا على المستوى العام، مستخدما أحيانا قناع الرمز، والعبثية التي تمتلئ بها الحياة، والمراوغة التي تتسم به فنية وبنية القصة القصيرة في كثير من الأحيان، كل ذلك من خلال لغة فيها من الشفاهية والشاعرية ما يجعلها تتجاوز المناطق الغامضة والملغزة أحيانا في بعض هذه القصص لتعبر عن الطاقة القصوى لاستيعاب شكل القصة عنده لآليات الموضوع الذي يريد التعبير عنه وتجسيد ملامحه، وإنتاج معنى القصة بكل ما تحتويه من بدلالات، وتأويلات داخل النص، والعجيب في أمر هذا العالم القصصي الثري الذي بدأ ظهوره منذ أوائل الستينيات، عند رمسيس لبيب، والذي نشرت معظم قصصه في الدوريات المصرية والعربية خلال تلك الفترة، أن الجانب النقدي، والدراسات المتعلقة بالقصة القصيرة لم تقترب منه إلا على استيحاء، وفي النذر اليسير، على الرغم من عمق التجربة التي مارسها الكاتب، والتي أصلت كثيرا من نصوص قصصه

القصيرة، ومنحتها كثافة متميزة في هذا المجال، وأفردت لها مساحة لا بأس بها وسط جيله من كتاب القصة القصيرة في مصر.

وقد سعى رمسيس لبيب منذ بداياته الأولى في كتابة القصة القصيرة إلى كبح جماح الخطاب الأيديولوجي الفارق لتجربته كلها قدر المستطاع حتى لا يتأثر المبنى الاستعاري للسرد والمقام على خطوط من التجربة الواقعية، وحتى لا يتباعد تآلف المعاني والدلالات التي يحاول سبر أغوارها في كثير من بنى هذه القصص، وحتى لا تطغى رؤيته العامة وتجربته الذاتية، على التجربة الإبداعية، فيتحول الفن لديه إلى بيان وما نيفستو يحوي رؤى سياسية جامدة، يختفي على أثرها الوجه الحقيقي للإبداع القصصي والروائي في عالمه، ويحل محله جانب فكري آخر.

والمتتبع لمجموعاته القصصية الثلاث الأولى يجد أنه قد نجح في ذلك عدة مرات إلا أن الأمر كان عادة ما ينفلت رغما عنه، ونجد أن بعض النصوص تتجسد فيها الرؤية أيديولوجيا واضحة، ليمرر من خلالها أحيانا رؤية التجربة الماثلة أمامه بقتامتها وأبعادها الخاصة، ويفرض عليها منحى مغايرا يعود به إلى الحافلة الخطرة للواقعية، وهى حافلة سيرة المتخيل المتحلقة حول الذات كلما كانت الذات في حاجة إلى تخيّلها، وهى بمعنى أوضح تجربة السجن بأبعادها، وذاكرتها وهواجسها الخاصة التي لابد أن تلح إبداعيا في نص أو آخر.

وفي مجموعته الأخيرة "**ملاح الشواطئ البعيدة**"، التي تضمنت أعماله القصصية كلها تقريبا، نجد ثمة محاولات لمراجعة شاملة لتجربته، ورؤيته

الخاصة في جعل القصة القصيرة مسرحا لمزيد من التعبير الدلالي المستوحى من الواقع المأزوم، والمغترب نفسيا وجسديا، بل المستثار في بعض الأحيان، كما نجده أيضا يلجأ في بعض النصوص إلى التجريب في بنية النص، ليجسد من خلال ذلك معالم كابوس طويل فيه من العبثية المنهكة للعملية السردية، المعبرة في الوقت نفسه عن آلية خاصة في الصياغة، وفي التعبير عن نسق إنساني، ذاتي جسد فيه الكاتب ملامح من رؤية، وتجربة تحتمل معها كل الممكنات على مستوى الواقع، وقد حرص الكاتب على أن يحشد لها من قضايا ومشكلات المجتمع وممارساته ما جعله يحاول الاستفادة من التجربة الإنسانية المليئة بالمتناقضات الفجة، وبتحولات بعض قيم المجتمع المتمثلة في الرذيلة والفضيلة، والخير والشر، والعدل والظلم، والأبيض والأسود، والاحتباس والانفراج، والدهشة وسوء الفهم وغير ذلك من المتناقضات لإيجاد رؤية مجسدة لعالمه القصصي الملغز في بعض نصوصه، والمضبب في بعض مواقفه ومشاهداته، ولعل الازدواجية في التعبير في قصص رمسيس لبيب وهى المحور الأساسي الذي سنحاول التوقف أمامه نقديا وتحليليا من خلال محاولة إضاءة جوانب من بعض نصوص مجموعته الأخيرة "**ملاح الشواطئ البعيدة**" التي ترتكز على حافة الهاجس الذاتي للسارد (الكاتب / الراوي) والنسغ الرمزي القائم على دلالات، منبعها ممارسات الواقع التي مر بها الكاتب، وقضايا الإنسان المهموم بها دائما، وملامح الشخصيات المصاحبة له في صلب هذه الازدواجية.

ففي قصة "**المرايا**" يبذل الراوي جهدا لحل هذا اللغز الذي وجد نفسه في مواجهته عندما رأى نفسه صدفة في مرايا أحد الأصدقاء وقد ظهرت على وجهه بعض التغييرات والتجاعيد المصاحبة للسن، ثم نظر إلى نفسه في مرايا أخرى عند ابنته الصغرى، وابنته الكبرى فوجد الأمر مختلفا، فقد اختفت هذه التجاعيد، ولم يظهر لها أثر، هنا بدأت هواجسه الذاتية تتحرك، وتقف في مواجهة هذا السؤال الذي أرقه، هل كل المرايا متشابهة في الرؤية أم الأمر يختلف من مرايا إلى أخرى، وهل ذاته في جميع المرايا تبدو واحدة لا يتغير فيها شيء، وهل يجد نفسه في كل أشكال المرايا دائما في نسق واحد، أم أن الصيغ في كل مرآة تختلف من شكل إلى آخر، أو من نوع إلى نوع، لقد جرب بنفسه هذه الخاصية ووجد أن هناك اختلافا، وجرب أن يعتمد الإنسان في تساؤله، فسأل أقاربه وزملاء العمل، هل هناك تغير طرأ على وجهه، وكانت الإجابة تماما كما أجابت المرايا جميعها، نسبية من شخص إلى آخر، كل يجيبه من وجهة نظره هو، إن ازدواجية التعبير في هذا النص تتبع من اللغز الذي حاول الراوي فك طلاسمه، وإضاءة جوانبه المختلفة، تارة عن طريق المرايا ذاتها الذي يرى فيها نفسه، وتارة عن طريق الإنسان، قرينه في هذا المجال، ولكنه لم يستطع التوصل إلى نتيجة في كلتا الحالتين، لقد كان هاجسه الذاتي هو الوصول إلى الحقيقة مهما كلفه ذلك بينما النسغ الرمزي وهو الجانب المضاء من ازدواجية التعبير في هذا النص والذي كان نابعا من الضغط الواقعي على الذات لمعرفة هذه الحقيقة مهما كلفه ذلك من جهد، ولقد كلفه ذلك الأمر فعلا حريته الشخصية، ومع ذلك ظل السؤال يتردد في جنباته " : المرايا

عذبتني، ولكنها شغلي الشاغل، أعرف أن ما لا أكتشفه أنا لابد أن يكتشفه غيري، ولكنني أعرف بحكم تجربتي مع المرايا أنني الوحيد المؤهل لاكتشاف أسرار المرايا وعلاقتها بالوجوه والأشياء.

حتى في هذا المكان الذي وضعوني فيه عنوة – وأنا أعرف حقيقته – أخفى في ملابسي ثلاث مرايا لا أكف عن النظر إليها في كل الأوقات "، إن ازدواجية التعبير في قصة " المرايا " تتضح من الحدث الواقعي للشخصية وما يدور داخلها من هواجس وأسئلة لا تجد لها جوابا شافيا على مستوى الواقع، بينما الرمز الذي يعبر عنه الكاتب داخل من هواجس وأسئلة لا تجد لها جوابا شافيا على مستوى الواقع، بينما الرمز الذي يعبر عنه الكاتب داخل المرايا نفسها سواء أكانت مرايا الواقع أم مرايا الذات، هو ما عبر عنه الكاتب في نسيج النص من خلال الدهشة الكبيرة التي اقتحمت حياته فجأة لتحيلها إلى علامة استفهام كبيرة عجز عن حل ألغازها، وإن كان قد بدد هذا اللغز في نهاية النص بهذا الالتباس الذي وجد نفسه فيه فجأة وعلى غير انتظار، حيث وجد نفسه معتقلا داخل مرايا أخرى غير متوقعة.

وفي قصة "**الحفلة**" أثارت الدهشة نفسها، والمفاجأة نفسها الموجودة في قصة " المرايا " الكاتب، (الراوي) وهو الشخصية المقصودة والمتحلقة حولها مستويات النص وأبعاده المختلفة، إثر وصول دعوة له لحضور هذه الحفلة، لقد حدث شيء غريب أدى إلى دعوته إلى هذه الحفلة المقامة في هذا القصر الكبير القريب من مسكنه، فما الذي استجد الآن

عليه وهو يمر باستمرار أمامه، ولم يلتفت إليه أحد من قبل، لقد تم الاحتفاء به فجأة وبدون مقدمات، وبطريقة مغالى فيها، ولكن في نهاية الحفلة، وبعد سلسلة من الإغراءات معه بالأكل والشرب والجنس، وجدهم ينضّون عنه ملابسه ويلقون به خارج القصر دونما تبرير لذلك " : واستفاق على الرصيف شبه عار، وإلى جانبه بواب بيته يلملم ثيابه "، إن هذه الأحداث الملغزة، والازدواج الحادث في سياق السرد هو الذي أثار التساؤل نفسه الذي مر بقصة " المرايا " ففيه يبرز وجه التناقض بين الاحتفاء بالشخصية، وما آلت إليه النهاية بعد هذه الممارسات التي تمت معه، لقد كانت النهاية في قصة " المرايا " هى وجود الشخصية في مكان هو يعرفه جيدا، فقد فيه حريته، وكانت النهاية أيضا في قصة " الحفلة " فقدانه هويته الذاتية وتحوله إلى شيء يعبثون به، وينضون عنه ثيابه، كأنهم بذلك ينضوّن عنه هويته الذاتية، لقد كانت الهموم واحدة في الحالتين، ولكن النهاية كانت تختلف عند كل شخصية من الشخصيات بما يجعل الطرح الاستيهامي عند النصين طرحا دالا على شيء، وقد أبرزه الكاتب فجأة كأنه يحاول إنهاء هذا الطرح من خلال جملة اعتراضية تنهي المسألة، وليس لإبراز وجه التناقض والازدواجية التي يمتليء بها المجتمع في كل توجهاته وممارساته.

كذلك في قصة "**العتمة**" نجد أن ازدواجية التعبير في هذا النص تكمن في التناقض الموجود في المشهد القصصي ذاته، حيث نجد أن هذا المرشح صاحب " الفانوس " وهو يتقدم بخطوات وئيدة في دائرته الانتخابية رافعا فانوسه الكبير المضاء إلى أعلى، ومعه ابنته الصغيرة

بقدميها العاريتين، وأربعة من أنصاره المسنين هو تعبير عن التناقض الحاصل على مستوى الواقع بين هذا المرشح الذي لا يملك من إمكانات وجوده سوى هذا المشهد الهزيل الذي يسير فيه، بينما المنطقة كلها مليئة بأنصار باقي المرشحين الذين يمثلون صخبا شديدا وضوضاء كبيرة، ويرفعون اللافتاتالضخمة والمكثفة للمشهد والرامزة إلى مرشحيهم، ويسيرون في المنطقة بأصوات عالية تصم الآذان، ويحاول هذا المرشح صاحب الفانوس الهزيل إثبات ذاته وسط هذه الجموع الغفيرة، وبأنصاره المسنين وابنته عارية القدمين، إلا أن أنصاره ينفضون عنه واحدا بعد الآخر حتى لم يبق معه سوى ابنته وصديق واحد " : تلتقي عيناه بعينيها فيبتسم، يضع يده على كتفها، ويرفع باليد الأخرى الفانوس المضاء في الشارع المعتم، ويرف شيء من الأسى في بسمته "، القصة تعبر عن بقعة ضوء خافتة وسط العتمة التي جسدتها إحدى معارك الانتخابات، وعلى الرغم من أن هذا المرشح كان يرفع فانوسه المضاء ليدلل على وجوده داخل المعركة إلا أن ضعف بنيته أدى إلى ابتعاد أنصاره عنه واحدا بعد الآخر، وبالتالي أصبحت العملية الانتخابية بالنسبة لا جدوى منها، لقد أسهمت هذه المقاطع الصغيرة من السردية القصصية في هذا النص في بعث نوع خاص من الازدواجية العبثية عند شخصية المرشح الذي يرفع فانوسه المضيء الرامز إلى رؤيته الخاصة، وسط مرشحين لهم أنصار أقوياء لهم الحظوة، ولهم العزوة التي تستطيع أن تسير بهم إلى النهاية دون خوف أو وجل، إن الرمز الذي لعب عليه الكاتب في تيمة هذه القصة هي أن البقاء للأقوى والأعتى.

وفي قصة "**الأسود والرمادي والأبيض**" يعبر الكاتب بهذا النص عن ملامح الواقع وازدواجيته التي تجسد الوجه الحقيقي للحياة ومعالم القهر والتسلط والقمع السادرة فيها، من خلال بنية تجريبية مقسمة إلى ثمانية مقاطع تمثل متتالية قصصية يتناثر فيها ألوان الواقع المتهرئ الأسود والأبيض والرمادي، ودلالات كل لون تواجه باللون المقابل، هكذا الحياة اللون الأبيض يزحف نحوه اللون الأسود في صراع قد يحيل الأمر إلى الرمادي، يظهر ذلك من المقطع الأول التي تظهر فيه العصافير الصغيرة التي حطت على غصن أخضر، فأسرع إليها كلب الحديقة الأسود ليحيل هدوء اللوحة إلى صخب وعنف، كذلك الولد الصغير المشدود إلى صندوق الدنيا، وحتى تكتمل الصورة الطفولية لديه يجلس بجوار أمل صديقته الصغيرة البريئة ولكن يد كبيرة داكنة، قبضت على رقبته وألقت به بعيدا، هذا البناء الواقف أعلى السقالة في عز الشمس في المتتالية الثالثة للنص، فجأة يطرده صاحب العمل صاحب الذراع المملوءة بالشعر الأسود، بدون مقدمات لمجرد إرضاء نزوة تسلطية، والمتتالية الخامسة التي تجسد العلاقة بين الرجل الذي عجز عن الممارسة مع زوجته، التي تطلعت بنظراتها ناحية المرآة البيضاء ولوحة الظلال الراقدة على السرير، وحين أخبرته بأن الطائر الصغير قد مات في القفص، دفن وجهه في الوسادة علامة الأسى، وفي المتتاليات الثلاث المتبقية من النص يبرز وجه القمع والقهر بطريقة مباشرة حين تقف العربات السوداء الثلاث أمام البيت الصغير وتدق بابه بقوتها القاهرة وتسوقه أمامها وتغتصب هويته وحياته : الكتب والأوراق البيضاء الصغيرة، وقبيل الفجر تذكر مقاطع قصيدة

قرأها، ولفظ آخر الأنفاس، هكذا كان الانتقال بين المشاهد المختلفة لمظاهر القمع والقهر الذي عانتها الشخصية في هذه المتتالية الأخيرة، يعود اللون الأخضر مرة أخرى كأن شيئا لم يكن، وهنا يقف النص بمتتالياته المتتابعة، وتبرز ازدواجية الحياة بألوانها الصارخة المتناقضة الأبيض والأسود، ولكن الرمز ينحو بنا ناحية اللون الرمادي الذي يعبر دائما عن أنصاف الحلول، وتعتبر قصة "**الأبيض والرمادي والأسود**" عزفا توقيعيا على تنويعات لحن واحد، يتعامل فيه الكاتب مع ازدواجية تجسيد دلالة الألوان " الأبيض والأسود " كرمز للخير والشر، والقوة والضعف، هذا اللحن نفسه وجد في قصة أخرى بالشكل نفسه، وبالخاصية نفسها الإزدواجية في التعبير، بل وبالعنوان نفسه تقريبا وهى قصة "**تنويعات على لحن واحد**" وهو لحن لعب فيه الكاتب على إشكالية الموت الذي جاء عبر أربعة نصوص متتالية جسد فيهم الكاتب بعض الشخوص العائشة حقيقتها عبر الثابت والمتغير عندما يفاجئها الموت وهى في أوج سطوتها، وقمة عنفوانها، ففي المقطع الأول " واحد " يجسد الكاتب في هذه اللوحة مشهدا عاطفيا مؤججا بين فتى وفتاة يفاجئهما الموت وهما يعبران الطريق فتموت الفتاة ويصاب الفتى، وفي المشهد الثاني " الجريدة القديمة " تلقي الجريدة القديمة على جثة الرجل الذي كان منذ لحظات يتأفف داخل الأتوبيس من جراء ما يتعرض له من منغصات حياتية تعّود عليها أثناء ذهابه وعودته من عمله، وفي المشهد الأخير من النص " نافذة صفراء " يطرح الكاتب فيها الرؤية نفسها التي سبق وطرحها في بعض النصوص القصصية من خلال ازدواجية التعبير الذي يجده محققا هدفه من كتابة المعنى القصصي داخل

نصوصه، فقد كانت إشكالية الموت هنا في هذا المقطع من المتتالية الأخيرة محققا الهدف نفسه الذي طرحه الكاتب ليتمم به هذه المنظومة من الإشكالية، وهو تجسيد معنى الخيانة التي جاءت من الصديق الذي خدعهم وطعنهم من الخلف، لقد كان المشهد الأخير بحق نوعا من المشاهد يتلاءم مع توجهات الكاتب في قصص المجموعة من تجسيد الموت بشتى أشكاله ومعانيه " : تلفت حواليه، الأبواب والنوافذ على الجانبين مغلقة، صوت الأمواج تلتطم بالشاطئ، قطرات المطر تتعاقب، تطلع على النافذة الصفراء إلى الباب المعتم، وخطا الخطوة الأخيرة، وفاجأته الطعنة حادة وغادرة ولاهبة "، ولا شك أيضا أن قصص "**ممنوعات**" و"**ظل الظلال**" و"**الموعد**" وهى من النصوص القصصية التي تلقي الضوء على إشكالية وتيمة أساسية في عالم رمسيس لبيب القصصي، وهى انعكاس ذاكرته المحملة بهاجس الكتابة عن مظاهر القمع والقهر والتسلط الذي تعرض له خلال المرحلة التي قضاها سجينا أيام النضال السياسي، التي لابد أن تجد لها مخرجا إبداعيا ينقلها من منطقة الهواجس إلى منطقة الفن والإبداع بكل ما تحمل من ذكريات أليمة، وتساؤلات ملحة، وهموم ذاتية خاصة تعبّر عن ازدواجية الواقع في حياته كلها.

فقد جسدت قصة "**ممنوعات**" علاقة السجناء بسجانهم من خلال الشاويش دياب ومعاملته للمسجونين بشتى أنماطهم وتوجهاتهم السياسة والعادية، هو لا يفرق بين أحد منهم، في عملية القهر والقمع حتى وهو في أشد حالاته المرضية، حيث يحاول أيضا أن يوقع بأحدهم مد له يد المعونة وحمله على كتفه لنقله إلى المكاتب بعد اصابته بإعياء، إلا أن

الشاويش دياب لطبيعة الخاصة في البطش والقمع يحاول أن يضع له شيئا من الممنوعات في جيبه حتى يضبطه متلبسا، وفي قصة " ظل الظلال " تتوه البسمة من وجه الزوجة العائد زوجها من التحقيق حين رأته أمامها، وأدركت بحسها العفوي المعروف سر اللحظات التي عاناها في هذه الليلة التي لن تمنحي من ذاكرته، لقد استخدموا معه كل الأساليب حتى يكتب عن صديقه ما لا يريد هو أن يكتبه، ولكن أساليب القهر والقمع كانت أقوى من إراداته الصلبة، فكتب ما أملوه عليه، وعاد إلى بيته محطما في كل شيء " : لعله أن يكون حلما غريبا، لعله أن يكون كابوسا ويستفيق منه على الأشياء الأليفة والطيبة والحبيبة.

وامتد الشارع الضيق طويلا .. طويلا، وجلست البيوت ساكنة، مطرقة، والمصابيح الصفراء المقرورة تنزف ضوءا يتشابك لحنا شاحبا آسيان لا انتهاء له ".

وفي قصة " الموعد " تتواتر هذه الممارسات البوليسية للراوي الذي خرج عند الفجر لموعد مهم يقابل فيه بعض الأصدقاء ليسلمهم مظروفا خاصا، وكان الاتفاق لهذا الموعد أن يكون عن طريق التاكسي الذي سينتظره لتوصيله إليهم، ويستقل الراوي أكثر من تاكسي على أنه هو المقصود، ولكن سوء الفهم ونوازع الخوف والتسلط والتوتر يجعله يستقل أكثر من تاكسي، ويتعامل مع أكثر من سائق على أنه هو المقصود بالموعد، حيث ينتهي الموعد بالعودة إلى المنزل لدفع أجرة التاكسي بعد أن

ينتزع منه السائق ساعته ضمانا لأجرته، ويرتمي الراوي على فراشه تائها غير مصدق ما حدث.

هذه القصص الثلاث بمناخها الخاص وأحداثها المتلاحقة المتشابكة، جاءت في نهاية المجموعة لتعبر وتجسد نوعا خاصا من القص وُجد في أكثر من مجموعة من مجموعات الكاتب، يحيل فيه الكاتب إلى مظاهر، وهواجس كانت ترزخ تحت وطأتها شخوصه وذاته، والمجتمع كله وهو إسقاط من الخاص على العام، وترميز لما كان يحدث على المستوى العام في فترة عاشها الكاتب وما زالت أحداثها تراوده في إبداعاته القصصية والروائية، لذلك فجر الكاتب من طاقته الإبداعية هذه الأحداث عبر ازدواجية في التعبير وُجدت في الشخصية المستوحاة من العقل الباطن والوعي والإدراك المحسوس، والرمز الذي تحدثه طاقة الحدث من خلال ما يحاول الكاتب تأطيره في أحدث قصصه، ومن استعارة أسلوبية يفصح بها عما يختبئ وراء آكام النفس والذات، لقد جمع الكاتب بين الذاتي والموضوعي في عديد من نصوصه القصصية ليكشف لنا عن رؤية إبداعية خاصة رأى أنها تعطي لنا في مجالها صورة من الحياة بكل ما تحمل من انعطافات ودهاليز ربما لا يعرفها أحد إلا من عركها وجربها وعاش آتونها بنفسه، وعبرت من خلال هذه التقنيات عن سطوة الواقع وما يحتويه من شكل طاغٍ في البنية القصصية للمجموعة وفي التعبير في الوقت نفسه عن الحاصل على الأرض الفلسطينية من مواجهات مع القوى الإسرائيلية الغاشمة، كما أن الملاحظ لعتبة المجموعة ابتداء من الغلاف حتى نهايتها أن الكاتب قد اختار للغلاف لوحة لفتاة فلسطينية من مجموعة الفنان الفلسطيني " إسماعيل شموط "

وهى صورة شخصية من مجموعة تل الزعتر المنتجة عام ١٩٧٦ لفتاة تنظر إلى الأمام في أمل وترقب في عينيها بريق خاص، وتطلع مليء بالرغبة في الحياة والحرية والأمل في مستقبل مشرق وعودة إلى الأرض الحبيبة السليبة، ربما تكون هى الراوية التي تروي هذه النصوص، ربما تكون هى صاحبة القلادة التي انتزعتها قوى القهر والقمع الغاشمة، ربما تكون هى الشخصية الفلسطينية العربية بإذن الله، المهم أن لوحة الغلاف تمثل هى الأخرى قصة قصيرة مضافة إلى قصص المجموعة، قصة معبرة عن الذات الفلسطينية بكل أبعادها ومواقفها المتباينة.



تجليات الكتابة الأنثوية في مجموعة

" البنت التي سرقت طول أخيها " للقاصة صفاء النجار

يتأرجح المضمون في الكتابة السردية الأنثوية ما بين التعبير عن عالم المرأة، ككاتبة ومكتوب عنها، وما بين الرؤية والتجربة التي تعيشها المرأة، والتي تتحول مساراتها بعد ذلك إلى إبداع متوازن مع ما تخفيه وتحتفظ به المخيلة من تراكمات، ومخزون اجتماعي، ودور مزدوج تلغي فيه المسافات بين إبداعها وبين ما تعيشه هى فعلا على مستوى الواقع، مما يجعلنا في هذه الحالة نجمع بين مستويي المقاربة،

لنقيس المسافة الفاصلة بين الصورة التي تبدو عليها المرأة في واقعها الخاص، وبين التخييل في وضعية هذه الصورة، من خلال تجليات هذا العالم الأنثوي المطروح، بهمومه وقضاياه وهواجسه وإشكالياته، وطبيعته الخاصة، والمرأة حين تكتب إبداعا أدبيا، تجد نفسها مشدودة إلى عالمها الخاص، تستمد منه رؤيتها التعبيرية الذاتية، عبر تجربة حياتية، ربما مرت هى بها بنفسها، أو ربما سمعت عنها من عوالم قريبة منها، وهو ما يمنح النص الأدبي في هذه الحالة مصداقية التناول والتعبير، ولأن المرأة تقدم مفهوما خاصا عن حياتها من خلال تحسسها لخصوصية وضعها الاجتماعي، وتميز معاناتها، وذلك من خلال قوة الإخصاب الذي منحته لها الطبيعة، ومن قوة الكبح، والاستلاب الاجتماعي التي تجد نفسها في بعض الأحيان

أسيرة وضعيته، فإن المتأمل لإبداعات المرأة عند كثير من الكاتبات، يجد أن الجانب الإنساني فيه ربما يكون مفتقدا، وضائعا، وربما يكون في بعض الأحيان مسكوتا عنه، ومغيّبا بفعل سلطة الرجل الذكورية، وهو ما عبرت عنه كثير من المبدعات في إبداعاتهن القصصية والروائية، وهو أيضا الذي أوجد إشكالية المصطلح، الذي أطلقه عديد من النقاد حول أدب المرأة، أو الأدب التي تكتبه المرأة، أو الأدب النسائي، أو ما شابه ذلك من المصطلحات والإشكاليات القائمة حول طبيعة هذا المفهوم.

للقاصة صفاء النجار – وهى المجموعة الأولى في إبداعاتها القصصية – من هذه الأعمال التي يتجلى فيها هذا المفهوم الأنثوي في التعبير، والمتأمل لقصص هذه المجموعة، يرى أنها تعبّر، وتجسد كل ما تحمله الأنثى من مفاهيم وجوانب لها خصوصيتها، وتعبر في الوقت نفسه عن رؤى، وواقع تعيش فيه المرأة عالمها الخاص بكل ما يحمل من تجارب إنسانية لها خصوصيتها في حياتها، وانعكاس ذلك على كل من ترى لهم تأثير مباشر وغير مباشر في هذه الحياة، بل إنها تناقش هذا العالم في مخيلتّها وهواجسها، وتمنح منه رؤيتها، وأحلامها، وآمالها تجاهه، وبالتالي فإن انعكاس ذلك على إبداعها الأدبي هو ما يعطيه نكهة خاصة في ظل وجود التجربة على نحو تكرس فيه الكاتبة التجربة الواقعية بحدودها، وغناها، وآفاقها الخاصة، واستبطان بعض الجوانب الكاشفة لفجوات الذات، بل واستنطاق وعي الذات الكاتبة من خلال رؤيتها، وتجربتها الذاتية في عالم الأسرة وعلاقة ذلك بالرجل بصفة خاصة.

وقارئ قصص المجموعة يجد نفسه وسط عالم المرأة الذاتي من خلال مراحل متعددة، تبدو فيه المرأة أسيرة نظرة المجتمع إليها، فتاة، وزوجة، وخطيبة، وحبيبة، وكل الصور الحالمة لأسرها كامرأة، لها نجاحاتها، ولها ثقافتها، وخيالها، ومشاعرها، وأحاسيسها، وتفاعلها مع المجتمع التي تعيش فيه، ولها أيضا رؤيتها تجاه الآخرين، وتجربتها الخاصة تجاه كل ما تراه مؤثرا في حياتها.

كما تمثل العلاقة بين المرأة والرجل المحور الرئيس في هذه المجموعة، حيث تبدو هذه العلاقة سائدة في خطوط معظم القصص ومداراتها، ولأن التجربة سبق التعويل عليها في عديد من الأعمال القصصية عند كثير من الكاتبات، فإن وجودها في هذه المجموعة يعد إضافة جديدة من خلال بعض المستويات الرؤيوية المرتبطة بهذه العلاقة، فهناك علاقة خضوع في بعض قصص المجموعة تحكمها الشرعية والأعراف والتقاليد، وعلاقة تسلط يحكمها القمع والقهر الذكوري على المرأة، وعلاقة توافق تحكمها مشاعر وأحاسيس رومانسية متقابلة، كما أن صورة الذات في تجربة الإبداع عند المرأة تبدو في كثير من الأحيان متماهية، ولها سماتها التي تنفرد بها، والمجسدة لخصوصيتها، خاصة حين تنفرد بنفسها لتبوح بهواجسها لنفسها، وتختصر المسافة بين العقل والقلب، وتجسد أحلامها وآلامها، وتستحضر بتأمل نظرة المجتمع إليها.

ففي قصة "**البنت التي سرقت طول أخيها**" تستحوذ البنت على سمة خاصة بها جعلتها موضع الاتهام الدائم من الأسرة وممن حولها من المجتمع،

فقد جاءت أطول من أخيها، ولأنها أطول من أخيها، علاوة على أنها بنت وليست ولدا، فإن النظرة إليها من الأسرة ومن المجتمع المحيط بها أصبحت نظرة ذات معنى خاص، وتختلف اختلافا كبيرا في كل شيء، الكل ينظر إليها من وجهه عندما علم أن المولود بنت، الجدة وقفت منها موقف العداء من البداية أيضا لأنها سدت الطريق أمام الأحفاد الجدد، بالإضافة إلى أنها تختلس حكاياتها وترويها للغرباء، ودائما ما تنظر إلى أمها الصامتة دائما المنظار نفسه التي تنظر به إلى الحفيدة وتقول : أقلب القدرة على فمها !!، وأخوها ينظر إليها نظرة ذكورية خاصة، فهو عند توزيع الميراث ظهرت نظرته الدونية لأخته، لأنها أخذت أكثر مما تستحق، لقد كانت دونيتها في نظر الجميع نتيجة لكونها امرأة وليست رجلا، ومما زاد الطين بلة، هذا الطول الذي جاءت عليه إلى الحياة، فقد سبب لها هو الآخر منغصات كثيرة في المدرسة، وفي المنزل، في الشارع، أصبح جرحها غائرا بسبب هذا الطول الذي ليس لها يد فيه، إن مساحة التجربة في هذا الطول الذي ليس لها يد فيه، إن مساحة التجربة في هذا النص تتبع من نظرة المجتمع إلى المرأة نظرته الخاصة، ولأن المرأة دائما هى المخلوق الأضعف، الذي لا حول له ولا قوة، فقد جاءت نهاية القصة لتجسد هذه النظرة " : أصبح جرحها غائرا، وكلما تكوّنت عليه قشرة ميتة وجدت من ينزعها، زوجها الذي تركها وطفلتيها ليبحث لهما عن أخ ولد، وجدتها التي تتعجب من بنات آخر زمن، أمها الصامتة، أخوها الذي يذكّرها دائما بأنها أخذت ما لا تستحق، وقعت على الأوراق، وتنازلت عما تستحق، وانسحبت وخلفها الطفلتان في هدوء "، لقد كانت هذه النهاية التي

ختمت بها الكتابة قصتها، تجسد سلبية المرأة في موقفها تجاه حقوقها الخاصة، وقد كانت هذه النهاية نهاية مبكرة فعلا، كما عبرت في قصة أخرى حملت العنوان نفسه، وبتيمة الإستسلام نفسها التي جاءت عليه هذه المرأة في القصة نفسها.

ولعل قصة "**النهايات المبكرة**" هى الأخرى، تحدثت عن هموم المرأة الطاغية على حياتها، والقابعة في أعماقها، وانعكاس تجاربها الخاصة على حياتها منذ اليوم التي كانت تختبئ فيه وراء الستارة لترى ملامحه، وتتلصص على هذا الرجل الذي جاء فجأة ليقتحم حياتها، لقد كانت تجربة المرأة مع رجل يتغرب دائما في البلاد البعيدة، ويتركها في معاناة طاغية مع أنوثتها هى المحور الأساسي، والتيمة التي لعبت عليها الكاتبة في هذا النص لإبراز الوجه الحقيقي لعلاقة زوجية مبتورة منذ البداية، فهو يتغرب بجسده، وهى تتغرب بذاتها وتعاني من جراء هذه الغربة كثيرا، وهى حين تسأله عن الغربة يجيب " : في الغربة، لا توجد سوى الغربة، لا أحزان ولا أفرح "، وعبر مساحة الحياة الغابرة تصل المرأة إلى مرحلة الجفاف، وتنضب منابعها، ومع ذلك ينظر إليها الجميع على أنها يجب أن تحافظ على كيان الأسرة والبيت، وتتشبث بهذا المنحى حتى النهاية، القصة فيها صدق المعاناة، وهواجس المرأة التي لم تشعر بأنوثتها وأمومتها إلا أوقاتا قصيرة حينما يحضر الزوج من الغربة، وعبر مسافة من التخييل تظن أن الحياة سوف تبتسم لها من جديد، لكن الرؤية تصبح دائما مبتورة، بسبب هذا النقص، وهذا الخواء الذي تعانيه المرأة في عالمها المستلب، إن ازدواجية المعاناة في هذه القصة هى التي تعطينا إيحاء على قوة الصراع الدائر داخل مشاعر هذه المرأة،

وأحاسيسها تجاه ذاتها، فلا هى عاشت حياتها كما كانت تحلم وتتخيل، وهى تتلصص على هذا الرجل من وراء الستارة، ولا هى تركت وشأنها تعيش حياتها مع آخر يوفر لها حياة مغايرة.

التيمة نفسها نجدها في القصة "**المرآة**" حيث لعبت الكاتبة على التيمة نفسها أيضا ولكن على نحو مغاير في الشكل والعلاقات، لقد فجّرت العلاقة الثنائية المتناقضة بين الرواية وبين ابنة عمها في هذه القصة هذه الإشكالية مرة أخرى، فهى تنظر إلى ابنة عمها نظرة خاصة، وحين تصل العلاقة بينهما إلى طريق شبه مسدود، توجه لها ابنة عمها السؤال المبتور الذي يفجّر داخلها معنى هى تعرفه، ولكنها تتجاوزه، وتحاول أن تتواءم مع واقعه " وتسكت عنه :

- كل شيء يمكن تعويضه، ما لا يعوض هو الوقت الذي تقضينه بعيدا عن زوجك، مع البعد والأيام كلنا نتغير.

اعترضت :

- لكني لم أتغير منذ سافر.
- مر على سفره عام ولم يحدث لك أي تغيير .. كيف ؟ لابد أن هناك شيئا ما خطأ.
- زوجي أيضا لما يتغير، ما زال يرسل خطاباته بانتظام ويحدثني كما اعتاد.
- أعتذر إذا كان كلامي يضايقك، ولكني سأسألك سؤالا .. ونظرت في عيني ..

– بماذا تشعرين حينما تحتاجينه، ولا تجدينه .. ؟

صمت، ووصل حبل الكلام إلى طرفه الأخير.

أغمضت عينيها مسندة ذراعيها إلى مخدة صغيرة جعلتها بيننا، وبقيت ساهدة أقلب كلماتها الجديدة على أذني."

لقد جسّدت الكاتبة تجربة اغتراب الزوج عن جسد زوجته، في قصتي "**نهايات مبكرة**" و"**المرأة**"، وهى تجربة مسكونة بتجربة معاناة المرأة، وقد نجحت الكاتبة في الاتكاء على خطوطها الأساسية من خلال أبعاد مختلفة في القصتين اللتين تحملان المضمون نفسه، وهذا التناقض بين الصورة المتخيلة عند المرأة والصورة المرئية داخل ذاتها تشير إلى شرخ كبير مسكوت عنه دائما عندها، ولكنه يمثل إشكالية كبيرة في حياتها، ولم يقفز إلى السطح إلا بعد أن نكأته الكلمات التي حركت الراكد في هذا البحر الكبير.

وفي قصة "**خمس ساعات**" تنتقل الكاتبة إلى تجربة المرأة في عالمها الطفولي الخاص، لهذه الصبية ابنة الثماني سنوات التي تتركها أمها في رعاية جدتها المريضة، المسنة التي هى أولى بهذه الرعاية، تتركها رهينة المكان وما تحتويه من هواجس طفولية، وخواء نفسي ينعكس على عالم هذه البنت الصغيرة فيترجم إلى أفكار طفولية عابثة تتخيل فيه البنت ما شاء لها التخييل من خلال نظرة التقليد، وتأثير ما تراه في التليفزيون وما تشاهده في المجالات النسائية المتناثرة هنا وهناك في بيت جدتها، إن المرأة هنا هى

هذه الطفلة العابثة، وطموحات المرأة نبتت فجأة وانتابتها محاولات ارتداء ملابس أمها خاصة الملابس الداخلية التي تحولها إلى امرأة ناضجة، لقد تركتها أمها أسيرة هذا الواقع الطفولي، معتمدة على زوجها الذي يأتي إلى ابنته في بعض الأحيان، ويطبع على خدها شفاهه الباردة، وتعيش الابنة هذه التحولات، في مناخ يحمل داخله لوعة الأسر، داخل أسرة مفككة، تعاني فيه الابنة فراغا كبيرا، لذا نجد أن العلاقة هنا بين هذه الأسرة تؤدي إلى إشكالية الانحراف الذي بدأ فعلا تظهر بوادره، من إهمالها دروسها، وحاجتها إلى أمها وإلى البيت الآمن التي تلح عليه في كل وقت، وتتكرر التيمة نفسها، ونفس المأساة التي استخدمتها الكاتبة في قصة " البنت التي سرقت طول أخيها " في قصة " خمس ساعات " من خلال معاملة البنت على أنها كم مهمل، وشيء لا وزن، وتتعرض البنت الصغيرة إلى حالة نفسية من الانزواء الذاتي، فتهملها المدرسة كما أهملتها أسرتها، وتصبح البنت عرضة لإتهامات المجتمع لها، لأسباب ليس لها يد فيها، ولكن الظروف هى التي أوجدتها " : بعد الجرس يفتش مدرس الحساب على الواجب، يزداد انثناء ركبتي، كراستي بيضاء، ورأسي أيضا خالٍ من النشيد الذي تردده زميلاتي في حصة العربي،تعاملن المدرسة بإهمال، أنزوي وحدي، في ملابسها البيتية تبتسم أمي من خلف زجاج نافذة الفصل، ويطير النوم ".

وفي قصة "**الإبرة المكسورة**" تبدو شخصية المرأة المقموعة ذاتيا لفقرها الشديد، ومحاولاتها المحافظة بكل قوتها على عملها، مصدر رزقها الوحيد كعاملة على ماكينة خياطة في مشغل، حيث هذا العمل هو كل

حياتها، وهو مصدر رزقها الوحيد التي تساعد به زوجها، وحين ظهرت عليها علامات الحمل، حاولت أن تجهض نفسها بنفسها، وأن تفقد طفلها، ولا تفقد هذا العمل، وعلى الرغم من كثرة محاولاتها في إجهاض نفسها تفشل، ويتواصل الحمل معها حتى النهاية، وبمجرد أن فكت خياطة العملية القيصرية، أرادت العودة إلى العمل، ولكنها وجدت فتاة أخرى حلت محلها، وتترجى المدير الذي هددها بالفصل في حالة الانقطاع عن العمل مرة أخرى، أن تعود إلى ماكينتها التي كانت قد توحدت معها فعلا، وأصبحت جزءا عزيزا عليها، وتعود إلى عملها، ولكن في عمل آخر، كأنها كانت إبرة مكسورة في هذه الآلة الكبيرة، ولكنها ما زالت تنظر إلى ماكينتها بحميمية، تمسحها في آخر اليوم، تطل عليها دائما، حتى فاجأها السر الجديد، وبدأت في دوامة جديدة، تعصر ذاتها، لقد بدأ حمل آخر " : تتقوقع على نفسها، مخافة أن يشم أحد رائحته، وكلما لمحت الماكينة، أشاحت بوجهها إلى الجهة الأخرى، ومن خلف زجاج النوافذ العالية، تتفاعل كآبتها مع سحب الخريف المثقلة بدموع مؤجلة "، القصة تجسد مأساة الفقر عند المرأة، التي تعيش في احتياج لمرتبها لتساعد به على مواجهة متطلبات الحياة، وهى تحاول أن تجد البديل للأمومة من خلال إهتمامها بالماكينة التي تعمل عليها، التي كانت بالنسبة لها هى الولد، ومورد الرزق وكل شيء في حياتها، ولكن حين أطلت عليها، بوادر أزمة جديدة، وحمل جديد أشاحت بوجهها عن الماكينة، وأصبحت نظرتها إليها نظرة مغايرة، واستسلمت لقدرها، وعرفت أنه لا فائدة.

وفي قصة "**مطاردة**" تنتاب هذه المرأة مخاوف، وهواجس من جراء ظهور خطيبة زوجها الأولي، وطلبها للعودة إلى العمل بعد وفاة زوجها، يحاصرها القلق من جراء هذا الموقف، وتطاردها مخاوفها القديمة، أشياء صغيرة كثيرة تبعث في نفسها الرهبة، وتترك ندبة كبيرة في روحها وعقلها، لمبة المطبخ حين تحترق، ولا تجد من يصلحها، حب الشباب الذي ما زالت تشعر به رغم اختفائه من وجهها، كانت الوساوس تنتابها لأقل تصرف في العمل أو البيت، وكانت تكتم مخاوفها، وتتعلل بضغط العمل، وطابور عملاء البنك الذي لا ينتهي، مخافة اتهامها بالجنون " : المخاوف تبدأ، وتنتهي، ومع الوقت تتضخم وتملأ فراغات الروح بظلال سوداء تمنعها من النوم ليلا "، ولكنها أمام هذا الهاجس الجديد العنيف الذي ألم بها وهى ظهور خطيبة زوجها، مرة أخرى، بدأت نوعا من المقاومة الطاغية العنيفة، بدأت تتخلص من وساوسها، ومواجهة أشباحها، وبكل رغبتها رفعت الغطاء الصدئ، وبدأت في العودة إلى نفسها، فتحت كل النوافذ، وتركت روحها للضوء، ":وفي الصباح كان الوجه رغم إرهاقه، خاليا من المساحيق، وعند مدخل البنك قابلت غريمتها القديمة، وسألتها عن الأحوال "، القصة بها نزعة مغايرة لبعض قصص المجموعة التي كانت فيه المرأة مستلبة، وسلبية، لا تتمرد، ولا تقاوم، وتترك الساحة لغيرها يمرح فيها دون مقاومة، لقد قاومت البطلة في قصة " مقاومة "، واستطاعت أن تتخلص من عقدتها، وأن تعود مرة أخرى إلى الحياة السوية، وتبتعد عن مواطن الخطر، وتواجه وساوسها، وهواجسها المريضة، وفي قصة "**خالتي فاطمة**" تبدو العلاقة الحميمة بين الرواية، وخالتها " فاطمة " السيدة العجوز التي تحاول

أن تختتم حياتها بأعمال ترى العائلة أنها لا تتناسب مع قدرها، وهى الرجوع إلى أسرة زوجها، مستويات القصة تعود إلى طفولة الرواية وشيخوخة الخالة فاطمة، والسرد يسير في خط متوازي بين حياة الراوية وختام الحياة عند الخالة فاطمة، ومن هنا تبرز وجه العلاقة التي تربط بين الإثنين، خاصة أن الذي قام بتربية الراوية هى الخالة فاطمة نفسها بعد وفاة أبيها.

الباب مغلق على الإثنين، الخالة فاطمة والفتاة الصغيرة، الخالة فاطمة دخلت البيت فتاة صغيرة في ريعان الصبا، وها هى تخرج عجوزا محدوبة الظهر من جراء كيٍّ في الظهر كنوع من أنواع العلاج الخاص بالحمل، والذي لم يجد شيئا ولكنه تسبب في عاهة مستديمة معها حتى الآن، يعاود الخبط على الباب وأنا أضمها إلى صدري، الجميع يرفض فكرة عودتها إلى بيت أهل زوجها، وهى تصر على العودة كنوع من الوفاء لذكرى زوجها الذي كان يتعامل معها برومانسية، وحميمة زائدة، ": يعاودون الدق على الباب، والباب يستجيب لضغطهم، يكاد بنهار تحت طوفان كرامتهم .. تسحبني الدوامة للقاع، وما بيدي شيء أتشبث به سوى خط القلب في كف خالتي فاطمة ".

وفي قصة "**ليلة من صنع الله**" تجسد الكاتبة صورة ذاتية لمرآة الكاتبة تطل منها على واقعها الحقيقي، من خلال بعض شخصيات العائلة، وجزء من عالمها الخاص المطل على شخصيات العائلة، أمها بسعالها المتواصل، وأختها وواجبها المدرسي الدائم، تسير متوجهة إلى مؤتمر

الرواية، سائق التاكسي الذي تعرفه أصر على توصيلها، ترددت في بداية الأمر، ولكنه كان أحد الجيران، حاول أن يبثها حبه، حاولت أن تعرّفه أن عالمها هو الكتابة والحروف، واقعها يتراءى لها أمامها في زحمة شارع سوق زكي، وغيره من الشوارع، وصلا إلى الأوبرا، قال لها سأنتظرك، هزت رأسها غير مقتنعة، دخلت المسرح الصغير، كان الزحام شديدا رأها أحد الزملاء بالمجلة التي تترجم لها بالقطعة، طقوس نهاية الحفل، لجنة التحكيم، من الفائز بالجائزة، يصعد بهيئته المعروفة، فجأة يحدث ما لا يكن في الحسبان، عادت إلى حلوان، حيث واقعها الأصلي مرة أخرى، هذه هى قصة " ليلة من صنع الله "، وهى شريحة مجتزأة من سيرة ذاتية الكاتبة تطل داخلها بشخصيتها الحقيقية، لتكمل هذه المنظومة من كتابات المرأة، حيث الواقع المرأي جزء لا يتجزأ من الحياة عند المرأة الكاتبة.

بهذه المجموعة القصصية ذات الصبغة الخاصة، التي احتوت عديدا من النصوص المتأرجحة بين تجسيد عالم المرأة في صور مختلفة، وفي نزعات متغيرة، نجد أن هناك اجابات على كثير من الأسئلة الذي أطلقت على أدب المرأة، خاصة كتابة المرأة عن نفسها، فقد كتبت " فرجينيا وولف " كتابها الشهير " الغرفة الخصوصية " كناية عن حرية المرأة المفتقدة في عصرها، وفي هذا الكتاب الصغير ذكرت وولف أن أدب النساء لا يمكن عزله عن الحقائق الاجتماعية والإقتصادية والسياسية المحيطة بها، كما كتبت سيمون دي بوفوار في كتابها الكبير " الجنس الآخر " حين قالت أن المرأة تجيد الكتابة حين تكتب عن نفسها، وهى قادرة على تصوير حياتها الداخلية بكفاءة كبيرة.

ولا شك أن مركزية الذات عند المرأة هى التي تلعب دورها الرئيس في تحويل العمل السردي خاصة الإبداعي ناحية الذات للكاتبة والحاكمة للنص صاحبة اليد الطولى في التعبير والإيضاح والتوجيه، وهذا الإيضاح والتوجه هو بالدرجة الأولى المحور الأساسي للتعبير سواء أكان ذلك عند المرأة أم عند الرجل.

مجموعة " وخز الأماني "

والصوت المنفرد للقصة القصيرة

إن القصة القصيرة أقرب إلى الحالة التي يمثلها قول بسكال " إن الصمت الأبدي لهذه الآماد اللانهائية يرعبني.

فرانك أوكونور في " الصوت المنفرد "

القصة القصيرة هى الصوت المنفرد المتوحد في هواجسه وتعبيره مع الذات والعالم، وهى في كل مكان وزمان، تحتل مكانا متميزا من الفكر الإنساني، كما أنها تعتبر من الروافد المهمة لفن من الفنون ظل على مر الأزمان والسنين حديث الناس، وشاغلهم الأول والأخير، سواء في أمسياتهم أم في أحاديثهم اليومية أم في جلسات السمر وتزجية الوقت،

فالحكاية والقصة هى إحدى سمات الإنسان أيا كان، وفي أي مكان يحل فيه، هو دائما يحكي، ويروي، ويسرد، ويثرثر، ودائما ما يكون الحكي، والقص، والسرد الحكائي عنده له متعة مزدوجة، له وللمتلقي على السواء، حيث يعيش الاثنان معا حالة من الوجد الخاص والتوحد المنفرد والمنفرد مع الحكاية بكل ما تحمل من رؤى وفكر ومتعة خاصة تحتل العقل والوجدان معا، وتترك في نفسيهما أبعادا وهواجس خاصة تثير الانفعال

وتحرك الراكد من الكوامن والمخزون من الهموم والتأزمات الخاصة، ولا شك أن فن القصة خاصة في مدينة مثل الإسكندرية يحظى دائما بظهور كتاب متميزين، هم بإبداعتهم ونتاجهم دائما ما يتركون بصمة خاصة متميزة على هذا الفن، وأعتقد أن لعبقرية المكان والزمن السكندري الواقعي الذي له خصوصيته لها تأثيرا كبيرا، وعميقا على الكتاب الذين ينشأون على هذه الأرض، لما ما في تاريخها وعبقها من إشراقات كاشفة، وعبقرية مؤثرة، وتميز يجعلها بحق هى عاصمة الفن والأدب، وأرض المكتبات والثقافات والفلسفات، ولا شك أننا نستطيع أن نقول الآن إنه من المؤكد أن الساحة الأدبية في مجال القصة القصيرة والرواية هنا في الإسكندرية قد بدأت تستقبل أصواتا جديدة تفرض سردها، وقلمها، على خطوط هذه الساحة، وأن تحقق على المستوى الشخصي والمستوى العام نجاحات متوالية من خلال أعمالها الإبداعية المنشورة في الدوريات، ومن خلال بعض المجموعات التي صدرت في هذا المجال، ومن هذه الأقلام التي حققت بعض التميز والحضور الفعلي الكاتب محمد عطية.

صدر لمحمد عطية مجموعتان قصصيتان على نفقته الخاصة، المجموعة الأولى جاءت تحت عنوان "**على حافة الحلم**" وقد صدرت بمقدمة تحليلية للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة تبرز عديد من الجوانب الإنسانية، والفنية في قصص الكاتب، من خلال طرح بعض فضاءات التوتر، والانفعال، والترقب، وطرح العديد من الهواجس المتناثرة في مضامينها، وأيضا طرح بعض الأسئلة التي تعتمد الذات الإنسانية في رؤاها بكل ما تحمل من تأزمات ووقفات وممارسات من خلال نسق خاص قال

عنه الدكتور هدارة في مقدمته : " مما لا شك فيه أن في هذه المجموعة عناصر جديدة للأقصوصة الحديثة من حيث البناء الفني والمضمون واللغة، ولكن بنسب متفاوتة بحيث تبقي للوسائل التقليدية فرصة الوجود، إذن فهى مراوحة بين الوسائل الحديثة والتقليدية"(٦)، أما المجموعة الثانية التي صدرت للكاتب فهى مجموعة "**وخز الأماني**" التي جاءت هى الأخرى معبرة عن ذات الكاتب وعن عالمه الإبداعي الذي بدأ يتشكل، وتظهر ملامحه، وظلاله الخاصة من خلال هاتين المجموعتين اللتين تمثلان البواكير والبدايات الفنية له، وتعتبر مجموعة "**وخز الأماني**" امتدادا عضويا للمجموعة الأولى في نسقها، وصيغتها، وشكلها العام، ولغتها، وما تحويه من رؤى تعتمد الإنسان في توجهاتها وفي التعبير عن عالمه.

ولقارئ المجموعة "**وخز الأماني**"، يجد أن الهاجس الذي يحكم ذات الشخصية الراوية في قصص المجموعة هو سرد الكاتب وقلمه ورؤيته الشخصية لطبيعة الأشياء، وحسبما يتشكل هذا الهاجس في وعيه ونفسه، وعبر مكوناته الثقافية والحياتية ينعكس ذلك على الهواجس التي تحيط بالشخصية، وتملأها بعديد من الرؤى والأفكار والدلالات، كما نجد أن الكاتب أيضا يستخدم في نسيج قصص هذه المجموعة بعض التقنيات الحديثة في تشكيله لهذه النصوص مثل تداعي الخواطر والفلاش باك وأحيانا تكنيك تيار الوعي وهى تقنيات تتناسب مع الشكل الذي وضعت فيه هذه المضامين التي تبدو كأنها مختبئة وراء ركام الواقع، وتحكمها في الوقت نفسه محكات نفسية، وواقعية تطول الحدث، كما تطول الشخصيات في الوقت نفسه، والكاتب هنا أيضا يحاول أن يبحث حوله

عن هويته الآنية هى التي تحدد علاقته بواقعه المحمل بأقنعة عديدة، ربما هو يستحضر لها من الماضي أشياء تتداعى لها خواطره، ربما هو يتوجه فيها إلى الهاجس الواقعي ليحدد معالمه، وإن كانت هذه الهواجس في بعض الأحيان يغلفها الغموض، وربما يبدو الحدث أحيانا في بعض اللقطات غير مبرر حكائيا بمعنى أن الحكاية لا تكتمل ويبتر سردها وهى على وشك ظهور حبكتها، بل بعضها ينتهي نهاية غير متوقعة كما في قصة "**وخز الأماني**" على سبيل المثال، كما يحرك الحدث أحيانا كما قلنا في بعض قصص المجموعة هاجس سيكولوجي ينبع من التجربة الحسية، وشواهدها المنقولة من عقل الراوي وأزماته الواقعية في هذه القصص، كما يتجسد جانب آخر مواز لذلك يستمد خطوطه وإطاره من البعد النفسي للراوي الذي أخذ على عاتقه إبراز تغييب الذات، والتصادم مع الآخر، والبحث عن الهوية والانتماء، كما يبرز جانب تجريبي آخر يتعامل مع الشكل كما يتعامل أيضا مع بعض التقنيات المستخدمة في القصة القصيرة الحداثية، كما تمثل شاعرية اللغة في هذه المجموعة كيانا منفصلا عن باقي الأدوات المستخدمة في النصوص والتي تبدو كأنها محملة بمفردات خاصة تتآلف مع مناخ القصة والشحنة النفسية المسوغة لواقع الشخصية وهواجسها الخاصة والمتداخلة في صلب الحدث وما يجري فيه من واقعية مأزومة ومتهرئة في بعض الأحيان.

ففي قصة "**وخز الأماني**" التي أطلقت عنوانا للمجموعة، ومن خلال وخز هذه الصدمة التي أيقظت الراوي من سباته والتي دفعت به في نهاية النص إلى الإحساس بشعور طاغ لخيبة أمل قاسية، ومحاولة الراوي في

هذه الحالةالتعبير عن هذا الترقب الذي ينتظره في مواجهة ساعي البريد الذي كان يؤدي عمله بطريقة نمطية وفي مواجهة خيبة الأمل التي شعر بها الراوي عندما اكتشف أن الخطاب الذي ظهر فجأة في الأفق لم يكن إلا سراب واجه به ومعه الواقع بكل ما يحمل من تأزمات، ووخز للأماني المنتظرة، القصة لقطة وامضة تنسج نفسها من الواقع بطريقة قد تبدو عفوية ولكن الدلالة التي تحملها تجعل نهايتها محبطة للمتلقي خاصة هذا البتر للحدث الذي جاء هو الآخر صادما لمشاعره وهواجسه وعلى غير انتظار.

وفي قصة " تداعيات " تبدو هذه العلاقة المتنافرة بين الراوي وأحد أصدقاء الطفولة حينما تقابلا فجأة على غير انتظار والتي تبدو في علاقتهما بأنها تشوبها أشياء غير ظاهرة ولكنها تتكشف من خلال الممارسات واللقاءات التي كان منها هذا اللقاء المفاجئ، القصة تنقسم إلى مستويين يلعب بهما الكاتب على مستوى الزمن، مستوى آنٍ يحمل لحظة اللقاء وما فيها من برود ظاهر مستفز ومستوى ثانٍ يقع في مرحلة الطفولة وما بعدها حيث يبدو تطور العلاقة وتأزمها وصخبها في بعض الأحيان من خلال العودة إلى الماضي ورؤية كل منهما تجاه الآخر : " رغم ما اعتلج في النفس توا .. ارتقيت درجة الرصيف .. غاصت يدي في يده المتضخمة.

– تفضل

بدت عبارته المبتورة، كأنما كانت محشورة في فيه .. ثم انفلتت " (ص ٩ – ١٠)، القصة تتداعى فيها خواطر الذات عبر شريحة نفسية تسبب فيه

هذا اللقاء العفوي للراوي مع صديق الطفولة الذي أعاد إلى تلك اللحظة تراكمات الماضي البعيد والذي جاء معبرا عن هواجسهما معا فبدا اللقاء فاترا مهيضا باردا لا يحتمل سوى هذه الهواجس التي جالت بفكر كل منهما تجاه الآخر.

وفي قصة " ترقب " استطاع الكاتب أن يجسد من هذه اللقطة الوامضة المحملة في ثناياها لحظات ترقب مرهفة من خلال هذا الراوي الذي يبحث عن الزمن الضائع بالنسبة له في تساؤل عجز هو عن الإجابة عنه بسبب عطل في ساعته : " على طوار المحطة .. ألحت على رغب في معرفة الوقت " (ص ١٣)، وعجز هو في الوقت نفسه في البحث عن ماهية الوقت، كما عجز أيضا عن معرفة ذات هذا الوقت حيث كانت هواجسه جميعها تتجه ناحية معرفة الواقع الآتي الذي تحالفت عليه الظروف للحيلولة دون بلوغه معرفة الزمن وبالتالي كان الزمن بالنسبة له هو السؤال الصعب، حتى إنه عندما لاح له عجوز في نهاية القصة يحمل في صدره سلسلة تنتهي يقينا بساعة انفلت منه الزمن وغاب العجوز وراء غلالة من ضوء الشمس لاحت في تلك اللحظة بالذات، القصة تحوي داخلها هواجس الغروب وهو تعبير عن الزمن الضائع المترقب الذي ينتظره كل منا ناحية الجهة المعاكسة.

وفي قصة "**خواء**" يجسد الكاتب موقفا لعلاقة الألفة الهاربة التي تجمعت عبر أزمان مضت ولكنها تنتهي إلى هذا الخواء الذي أحس به الراوي، هذه اللقطة الوامضة الباحثة عن الألفة الهاربة وسط زخم الخواء

قد جاءت في الاتجاه المعاكس للقطة التي جسدها الكاتب في قصة " تداعيات " حيث استقرت لحظة اللقاء نفسها، وبالطريقة نفسها التي رسم بها الكاتب قصة " تداعيات " من خلال استخدام مستويين في القص، ومن خلال اللعب على وتر الزمن، مستوى زمن القص ومستوى زمن مضى منذ فترة ليست طويلة : " احتوت عيناي المقعد الخالي، على الجانب الآخر من المنضدة تشممت عبقا يسكن ذاكرتي .. منذ احتوانا ركن المقهى، ودنا كل منا من الآخر، لامست حواسنا شجوننا .. اكتوينا بنار كلينا .. بات كل منا يلقي بهمومه، لتهوى في بئر سحيق " (١٥).

وفي قصة "**همس الظلال**" يجسد الكاتب حالة خاصة من التقاطع مع الآخر حيث الراوي في صدام الظلال الذي يدور في هواجسه يشعر كأن العالم المحيط به يضيق ويصبح مثل هذه الحجرة المحكمة الغلق التي تحميها القضبان الحديدة المغلقة : " تدور عيناي في المكان محدقة .. النافذة محكمة الغلق تحميها قضبان حديدة متقاطعة .. أكوام السجلات الصفراء المتآكلة تحتل مكتبا، تشرع قوائمه الصدئة في السقوط .. الأبواب الصغيرة المكتنزة تتراص .. تكبلها أقفال صدئة " (١٧)، الشخصية في هذه القصة هى شخصية الراوي المتعبة الحائرة التي لا تدري ماذا تفعل تجاه هذا الهمس الذي تثيره الظلال من حولها، لذلك فهى كثيرا ما تجد نفسها متقاطعة ومتداخلة مع الآخر، تشعر به لأقل همسة تصدر عنه ولأقل انفعال يصدر منه.

وفي قصة "**وسط الأمواج**" تبدو شخصية الراوي كأنها وسط بحر متلاطم الأمواج تعبث به الريح والأمواج العالية وتقذفه بصخبها وعنفوانها المقيت وتحيط به الدوامات في محاولة لطيه داخلها، أما الواقع الذي جسده الكاتب في النص فقد جاء على مستويين المستوى الأول هو هذا الصوت العنيف الطارد للشخصية من عملها والمغلق لباب الرزق والحياة، والمستوى الثاني المتمثل في واقع الحياة الدائرة في شارع الكورنيش القريب من ذات البحر المتلاطم الأمواج، إن الصوت الهادر والبحر الهادر كلاهما معا يحاصران الراوي في حياته وفي رزقه حتى ليكاد يغرقه ويزهق روحه وسط أمواج الحياة المتلاطمة.

من خلال هذه القصص وباقي قصص المجموعة التي تحمل التجربة نفسها التي عبر عنها الكاتب من خلال شخوص وأحداث تجاوزت الواقع إلى ما وراءه من آفاق ورؤى، "سقوط الأوراق" "خطوط .. متقاطعة" "صدأ المشاعر" "الضوء والانكسار" ومن خلال استقراء قصص المجموعة كلها تبرز ظاهرة فنية مهمة يمكن تحديدها من خلال هذا الاستقراء وهو ضمور الرؤية الخارجة للراوي العليم، إن كان هذا الراوي يقدم مادة القصة، أو شخصية تقوم بالدور نفسه اعتمادا على رؤية خارجية، وطغيان الرؤية الداخلية للنص والمغلقة على عالم ضيق ذي مكونات محدودة، لذا نجد أن الكاتب في هذه المجموعة اتكأ على واقع الشخصية ومحورية ما يدور في هواجسها وعبر المكونات الرئيسة للماضي والتقاطعات المختلفة التي تتقاطع مع حاضره خاصة عبر الشخصيات المستدعاة من الماضي التي شكلت بالنسبة له تداعيات خاصة، وإذا كانت الشخصية في الأدب

القصصي بصفة عامة قد نهضت وتكونت من خلال تعارضها مع بنية الواقع الاجتماعي، فإننا نجد أن الشخصية في هذه المجموعة قد جاءت برؤية ضيقة في بعض النصوص ومستلبة مع واقعها في البعض الآخر وقد أرادت هى الظهور على حساب المظاهر الحسية الموجودة داخل النص، إلا أن انحسار الرؤية في بعض قصص المجموعة قد جعل هذه القصص تتوجه ناحية جانب واحد وهو جانب الهواجس الذاتية لذا كان الشخصيات عبارة عن نماذج عامة لحالات مهيمنة في البنية الاجتماعية.

كما نجد ذلك أيضا في هذه اللقطات التي عنونها الكاتب تحت مسمى "**أبواب**" وفيها يطل الواقع المستمد من الشارع والحارة المصرية الشعبية والمعاملات والممارسات التي تمتلئ بها حياتنا الإنسانية في لقطات بسيطة معبرة استطاع الكاتب أن يحيلها إلى مجموعة من الأبواب الواسعة التي من الممكن الإطلال منها على الواقع الرحب الواسع وإن كنت لا أرى مبررا لهذه التسمية فهى لقطات قصصية ربما تكون غير مكتملة الحدث ولكن نهايتها المفتوحة تمتلك تأويلات ودلالات تركها الكاتب للقارئ ليجيب من خلالها على الأسئلة التي تتراءى له من خلال القراءة.

وفي هذه اللوحة القصص التي جاءت تحت عنوان "**تواصل**" أمامنا لقطة تجسد التوتر الحادث بسبب عبثية الإنسان في زمن اللامبالاة، إن لحظة التواصل المنقطعة عبر الشارع بين زميلين متباعدين ترمي بظلالها على هذه اللقطة المعبرة لهذه الأقصوصة، يبدو ذلك من خلال هذا النداء الملّح ومحاولة التواصل الدائبة بين الإنسان والإنسان في هذا العالم المكتظ

بالبشر، ولعل الإستجابة الفورية بعد تصاعد لحظة الأزمة في هذا النص كانت هـ المحطة الأخيرة الذي جسد فيها الكاتب رؤية لاحتمال التواصل وحدوث شيء ما على خريطة الواقع : " حينما لمح زميله يتباعد، توقف .. ارتقى بأطرافه مرة أخرى .. بعث بصفيرة، متتابعا .. زاعقا بأقصى ما لديه.

من على الرصيف، ومن داخل المحلات، ومن خلف مقاود السيارات .. تدافعت عليه الأصوات .. تدفق السباب .. لكن صفيره ظل يتصاعد بلا كلل حتى ألفت زميله، وتواصل صفيرهما معا .. (ص ٥٨).

وفي اللوحة الثانية التي جاءت تحت عنوان " فوق الرماد " نجد في هذه اللوحة تجسيد الكاتب للوحة واقعية حية ضفرها ببعض مظاهر الأنثوبولوجي من خلال بائع البطاطا المتوحد مع عمله وبضاعته حيث يسقط عليها من ذاته ومن واقعه أشياء تحمل بعض دلالات الواقع المسيطر على فكره ورؤيته للحياة، فالدخان المتصاعد من عنق ثلاث مداخن تشبه الأهرامات الثلاثة هو ما يمكن أن يقدمه لزبائنه ليتنيهوا لبضاعته المعروضة، فهو يغطي الكفين المتصدرين مقدمة العربة بهذا الدخان كأنه يحاول إبعاد شبح الحسد على عربته وبضاعته الرائجة، بينما هو يضع أيضا لفظ الجلالة في مقدمة العربة وعندما يتفرق الدخان المنبعث من المداخن في شكل دلالي يعرف البائع إنه يخدم واقعه وواقع بضاعته التي يقوم ببيعها : " في مقابلة الريح .. يتحول الدخان ناحيته .. يتفرق حول لفظ الجلالة المثبت أعلى الباب الصغير للفرن، يلفح وجهه، فيغمض

عينيه، تتابع دفقاته سباقها نحو رئتيه .. يسعل .. يحشرج بصوت مبحوح .. يتنحنح .. ثم يعلو صوته مناديا على (بضاعته) المشوية " (ص ٥٩).

وفي لقطة "**طلة**" يتراوح الواقع بين التلقائية ومحاولات الإطلالة التي رسمها الكاتب من خلال المسكوت عنه الذي يمتلئ به واقعنا المعيش، حيث تبدو العلاقة بين بائع السمك وهذه المرأة التي تطل عليه من شرفتها لشراء بضاعته، إنها تتفاعل معه من عل بتلقائيتها الأنثوية المعهودة عند كثير من النساء الذين يقومون بشراء حاجياتهم من نوافذ أو شرفات بيوتهم، ويقف البائع يتحين الفرصة وهو في خبيئة نفسه يطيل أمد عملية البيع حتى يستلب هذه النظرات النهمة لالتقاط عرّى هذه المرأة التي تقبع في شرفتها العالية، وقد جسد الكاتب هنا دونية البائع من خلال نظراته التي يختلسها ويوظف لها بضاعته للحصول عليها، بينما المرأة تجد في ذلك بعض ما يرضى غرورها فتمنحه فوق الثمن بعض الضحات : " سيفرغ سلتها ما جهز .. لن تقنع به .. سيتعلل بغلو الأسعار .. سيظل يصعد برأسه .. ينزل بها، مرارا، حتى تتمكن عيناه من غزو ما بين نهديها، ولو للحظة .. سيعطيها ما تطلب، ويزيد، ستمنحه فوق الثمن بعض الضحكات (ص ٦١).

وفي هذه اللقطة أو هذه اللوحة التي جاءت تحت عنوان "**اتجاه آخر**" يقف صاحب الدكان مع صبيه وقفة خاصة يشير فيها الرجل إلى اتجاه يعجز الولد الصغير عن فهمه، ولكن العجز في حد ذاته يهمين على واقع النص من خلال عدم فهم الصبي فكر الرجل، بجانب العجز العضوي

الموجود في قبضة الرجل اليمنى الذي يضطر دائما إلى عدم الكشف عنها ووضعها في جيبه، ولكنه في النهاية يضطر إلى استخدامها عندما هيمن العجز على الفكر وعلى الرؤية التي تشير إلى الاتجاه الآخر : "بلا وعي نسلت يمناه من جيبه .. انفلتت أصابعها الواحد تلو الآخر – من أسر قبضتها – تنقصها (سبابة) .. انضغطت رأسه أكثر إلى صدره .. امتدت ذراعه – مرتعشة – لتلاصق رأسه، وتشغل يده – مفرودة ما بها من أصابع – الحيز أمام عيني الصبي مصوبة نحو المكان " (ص ٦٣ – ٦٤).

وفي قصة "**بصيرة**" يجسد الكاتب من خلال هذه اللوحة الواقعية ملامح رؤية خاصة تتناقض على ما جاء بقصة "**الاتجاه الآخر**" فالعجز هنا في هذه اللوحة القصصية واعٍ ومدرك لما يرى من خلال بصيرته ما يعجز أن يراه المبصر بعينيه، وهو يدرك بهذه البصيرة الأشياء ويوظف حواسه الأخرى تجاه واقعه ونجد في سخريته تناقضا للواقع عندما ربط بين جنون البائع وجنون أسعار الطماطم، وهو في هذه القصة يذكرنا بقصة " الأعمى " لمحمود البدوي حينما وظف الأعمى بصيرته النافذة في لحظة شبقية وكانت بصيرته سببا في السقوط وهدة المسكوت عنه بدلا من توظيفها تجاه مواقف إيجابية.

وفي مجموعة اللقطات التي وضعها الكاتب تحت مسمى "**نوافذ**" وهو مسمى آخر ليس له ما يبرره في هذا السياق القصصي، وهى لقطات استمد الكاتب خطوطها من داخل مدرسة، من خلال بعض المفارقات الحاصلة داخل الفصول، أو في فناء المدرسة، أو في حجرات المدرسين والإدارة، مجموعة من اللقطات الناطقة بواقع العملية التعليمية بما تحمل من

متناقضات ومفارقات، وبما يحمل زمنها ومكانها من ممارسات سلبية يبدو ذلك في هذه اللقطات المعنونة " عقاب " " مناقشة حرة " " اقتحام" " الهدايا ".

لاشك أن العناوين التي انتخبها الكاتب لقصص، ولوحات هذه المجموعة تتصدر محور البناء الفني للنصوص ولقطات المجموعة بما ذلك العنوان الرئيس الذي تصدر الغلاف والذي جاء على شكل مجازي يضع فيه الكاتب رؤيته تجاه الواقع الذي أختار له عنوان " وخز الأماني " كأنه بذلك يعبر عن دلالة عامة تنحو نحو الواقع الإنساني، وقد جاءت باقي العناوين كعتبة أولية للنصوص ولكنها تحمل من الدلالات والرؤى ما يجعلها تشارك في بنية النص ذاته، وربما من يتأمل في هذه العناوين يستطيع أن يجد الدلالات قابعة في معانيها " تداعيات " "ترقب" "خواء" "همس الظلال" "سقوط الأوراق" "خطوط متقاطعة" "صدأ المشاعر" "الضوء والانكسار" الخ من العناوين التي ترصّع هذه المجموعة المتميزة.

كما تعتبر مشكلة اللغة من أهم الإشكاليات البنائية والجمالية في القصة القصيرة، فاللغة الفنية للقصة يجب أن تكون قادرة على الاستحواذ على اهتمامات القارئ شأنها في ذلك شأن لغة الشعر، وأيضا الإمساك بالموقف كله والتمهيد للحدث وبلورة الفعل ورد الفعل فيه عند الشخصية وعبر الأزمة المتنامية داخله، وفي القصة القصيرة لكل كلمة أهميتها، ولكل جملة قيمتها داخل البناء الفني للنص، وداخل السياق العام للأحداث، وكلما ضاقت المساحة في نسيج النص أصبح الاختزال والتكثيف ضرورة والإيحاء والكشف أمرا لابد منه.

والكاتب الذي يمسك بناصية اللغة ويتعامل معها في صبر وإناة يستطيع أن يجسد منها موقفا حكائيا بالغ التأثير وبالغ الإبهار من خلال توصيل عالم حي وواقع له مكوناته، والأمثلة على ذلك كثيرة في ساحتنا القصصية، والصوت المتوحد في القصة القصيرة هو الصوت الرامي إلى إيحاء ودلالة تستند إلى فكر ورؤية ونسيج يعبر عن الواقع ويقرأ فيه العالم ويسعى إلى تداخل الذات مع العالم في منظومة تتشكل من موتيفات بسيطة وأسئلة يجب إيجاد إجابات لها من خلال الواقع وما يدور فيه من ممارسات وأفعال لها طبيعة خاصة.

لقد تعمدنا إنهاء البحث بهذه الكلمة عن اللغة لأن لغة المجموعة قد جاءت متواءمة مع مقتضيات الحال، فشاعرية السرد قد انتظمت حسبما جاءت الرؤية، والعرض اللغوي قد تطابق مع الحس المنتظم لسير الأحداث بحيث عبر الكاتب عن الشخصية والحدث بلغة هى للمضمون أقرب منها للغة نفسها التي عبر عنها الكاتب داخل النص، والنماذج من النصوص كثيرة في هذا الصدد، وقد استخدم الكاتب مستويات الكتابة فنية خاصة حيث استخدم بنطا صغيرا للتعبير عن مستويات دلالية، وبنطا كبيرا للتعبير عن مستوى آخر، خاصة في النواحي المعبر عنها عن الزمن، كما جاءت اللغة هى الأخرى رامزة، ومعبرة عما يدور داخل هواجس وتداعيات الشخصية، وفي هذا الصدد نستطيع أن نقول إن البطل الحقيقي لقصص المجموعة كانت هى اللغة، بجانب براعة الكاتب الذي استطاع توظيف هذه اللغة في تشكيل هذه المجموعة القصصية المتميزة.

المحتويات